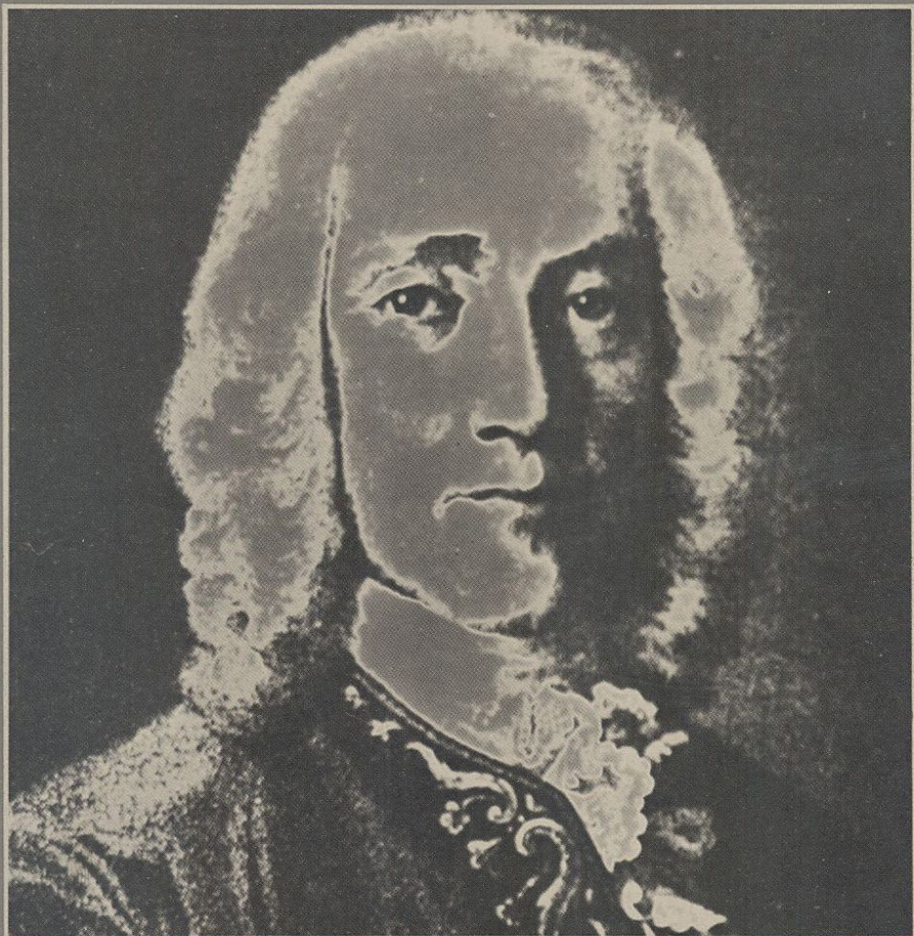


---

**Ralph Kirkpatrick**



**Domenico Scarlatti**

---

*Alianza Música*



Este libro definitivo sobre DOMENICO SCARLATTI (1685-1757) es el resultado de una prolongada e inteligente investigación, basada en fuentes inéditas y en el cuidadoso examen de los materiales disponibles, para ordenar los pasos biográficos y analizar la labor creadora del gran compositor del siglo XVIII. RALPH KIRKPATRICK reconstruye la vida del genial maestro del clavicémbalo sobre el trasfondo de su época, prestando especial atención al riquísimo período que coincide con su estancia en España. El estudio de la armonía en Scarlatti y el análisis de sus 555 sonatas suministran las claves que permiten apreciar la importancia y el valor de sus contribuciones a la historia de la música. Completan la obra —cuyo texto ha sido corregido y actualizado con nuevos materiales en la reedición de 1982— siete apéndices (la familia Scarlatti; documentos referentes a Domenico Scarlatti y a su descendencia; documentos sobre los instrumentos; la ornamentación en Scarlatti; obras para teclado; música vocal; obras misceláneas, dudosas y falseadas), una bibliografía, el catálogo y la tabla de las sonatas, el árbol genealógico del músico y un índice analítico.



Esta edición ha sido patrocinada por el Instituto Nacional de las  
Artes Escénicas y de la Música —Ministerio de Cultura—  
con motivo del Año Europeo de la Música.



Ralph Kirkpatrick

Domenico Scarlatti

Versión española de  
Clara Janés y José María Martín Triana

Alianza Editorial



Título original:  
*Domenico Scarlatti*

Copyright 1953 by Princeton University Press  
Copyright © renewed 1981 by Princeton University Press  
Todos los derechos reservados  
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1985  
Calle Milán, 38, 28043 Madrid; telef. 200 00 45  
Fotocomposición: EFCA  
ISBN: 84-205-8524-0  
Depósito legal: M. 39.018-1985  
Impreso en: GREFOL, S. A., Pol. II - La Fuensanta  
Móstoles (Madrid)  
Printed in Spain



## Índice general

<i>Prefacio</i> .....	9
<i>Nota</i> .....	14
<i>I. Infancia y juventud:</i> Nápoles. Nacimiento. La familia Scarlatti. Los conservatorios. Enseñanza de Alessandro. Primer empleo de Domenico. Incertidumbre política. Primer viaje. Roma. Florencia y Ferdinando de Medici. Los instrumentos de Christofori. Primeras óperas de Domenico. Partida de Nápoles.....	15
<i>II. El aguilucho:</i> La carta de Alessandro. Venecia. Música y mascaradas. Los conservatorios. Gasparini. La ópera veneciana. Primera descripción de la interpretación al clavicémbalo de Domenico. Roseingrave. Amistad con Haendel.....	29
<i>III. Patrimonio romano:</i> La reina Cristina y su círculo. El cardenal Ottoboni. Pasquini. Corelli. Arcadia. María Casimira de Polonia. Capeci, Juvarra y las óperas de Domenico.....	39
<i>IV. Iglesia y teatro:</i> El Vaticano. La embajada portuguesa. Los teatros romanos y las últimas óperas de Domenico. La emancipación. El mítico viaje a Londres. La partida	55
<i>V. El patriarcado de Lisboa:</i> Lisboa. João V. La capilla real. María Bárbara. Don Antonio. Seixas. La muerte de Alessandro. El matrimonio de Domenico. Bodas reales .....	63
<i>VI. La escena española:</i> Sevilla. Felipe V e Isabel de Farnesio. Fernando y María Bárbara. Aranjuez, La Granja, El Escorial, Madrid. Juvarra y el palacio real. Llegada de Farinelli. La ópera en Madrid. Scarlatti nombrado caballero. <i>Essercizi per Gravicembalo</i> . Retrato de Scarlatti. Muerte de Catalina Scarlatti. Muerte de Felipe V.....	75
<i>VII. El reino de los melómanos:</i> Ascenso de Fernando y María Bárbara. Scarlatti y Farinelli. Opera palatina. Las embarcaciones de Aranjuez. Sonatas para clavicémbalo. Segundo matrimonio y familia de Scarlatti. El retrato de Amiconi. La única carta que queda de Scarlatti. La capilla real. Soler. Fama de Scarlatti fuera de España.	

Presentimientos del final. Testamento y muerte de Scarlatti. Muertes de María Bárbara y Fernando VI. El nuevo régimen y la marcha de Farinelli. La posteridad.....	95
<b>VIII. Sonatas reales:</b> El manuscrito de la reina y otros manuscritos. Los autógrafos perdidos. El nombre de sonata. La ordenación de las sonatas. Cronología de las sonatas. Obras tempranas, antecedentes del estilo para teclado de Scarlatti. Las primeras piezas. Las fugas. Las primeras sonatas. Los <i>Essercizi</i> . El período florido y las piezas fáciles. El período medio. Las últimas sonatas.....	117
<b>IX. El clavicémbalo de Scarlatti:</b> Los instrumentos de Farinelli y de la reina. Conclusiones sobre el clavicémbalo de Scarlatti. El pianoforte primitivo. Música para órgano de Scarlatti. Interpretación al clavicémbalo de Scarlatti. Técnica de teclado de Scarlatti. El sonido del clavicémbalo circunscrito por el órgano, la guitarra y la orquesta. Matices sonoros del clavicémbalo. Imitaciones de otros instrumentos. La influencia de la guitarra española.....	147
<b>X. La armonía en Scarlatti:</b> Solidez del estilo armónico de Scarlatti. Tríadas básicas y análisis del acorde de tres notas. Inversión y bajo fundamental. Otros elementos del vocabulario armónico, peculiaridades de los acordes de séptima. Movimientos cadenciales <i>versus</i> diatónicos en la armonía. Intensidades armónicas verticales. Peculiaridades esenciales del tratamiento scarlattiano: sustracción y añadido de voces, trasposición de voces, elipsis armónica, puntos de pedal reales y sobreentendidos. Superposición armónica. Contracciones y extensiones. «Correcciones» de Longo y las intenciones de Scarlatti. Temperamento igualado y sistema tonal. Reglas de Soler para la modulación. Modulación temporal y estructural .....	175
<b>XI. Anatomía de la sonata de Scarlatti:</b> El organismo variado de la sonata de Scarlatti. Definición. Identificación y definición de sus partes, el núcleo. El inicio. La continuación. La transición. El pre-núcleo. El post-núcleo. La conclusión. La conclusión posterior. La conclusión final. La digresión. El reenunciado. Formas principales. La sonata cerrada. La sonata abierta. Formas excepcionales. Estructura tonal. Tratamiento del material temático. Las tres tradiciones principales. Enramado de las fuerzas que dan forma a la sonata de Scarlatti.....	213
<b>XII. La interpretación de las sonatas de Scarlatti:</b> Actitud del intérprete. El texto de Scarlatti. Registros y dinámica. Tempo y ritmo. Fraseo, articulación e inflexión. El ámbito expresivo.....	235
<b>Ilustraciones</b> .....	269
<b>Apéndices</b> .....	303
<b>I. La familia Scarlatti:</b> Nota sobre la familia Scarlatti. Árbol genealógico de los Scarlatti	307
<b>II. Documentos referentes a Domenico Scarlatti y su descendencia en orden cronológico</b> .....	311
<b>III. Documentos sobre los instrumentos:</b> Instrumentos del cardenal Ottoboni. Inventario de los instrumentos de la reina María Bárbara. Disposiciones del testamento de Farinelli sobre música e instrumentos. Indicaciones de registro de las piezas para órgano de Scarlatti .....	337



IV. <i>La ornamentación en Scarlatti</i> : Fuentes de la información. La <i>appoggiatura</i> . La <i>appoggiatura</i> breve. La <i>appoggiatura</i> larga. El trino. El trino ligado. El trino con terminación. La <i>appoggiatura</i> superior y el trino. La <i>appoggiatura</i> inferior y el trino. Los valores rítmicos y el trino. El trémolo. Los otros ornamentos no indicados por medio de signos. El mordente, el grupeto, la carrerilla, la <i>acciaccatura</i> , los arpeggiados. Añadidos al texto de Scarlatti. Peculiaridades de la notación rítmica.....	343
V. <i>Obras para teclado</i> : Principales fuentes manuscritas. Notas sobre diversos manuscritos de importancia secundaria. Ediciones impresas en el siglo xviii de las sonatas. Ediciones principales desde 1800 .....	379
VI. <i>Música vocal</i> : Operas. Oratorios, serenatas y otras piezas ocasionales. Lista parcial de cantatas de cámara y arias atribuidas a Domenico Scarlatti. Música religiosa.....	393
VII. <i>Obras misceláneas, dudosas y falseadas</i> : Obras misceláneas atribuidas a Domenico Scarlatti. Obras para teclado falseadas. Obras vocales falseadas .....	407
<i>Bibliografía</i> .....	411
<i>Nota sobre este catálogo</i> .....	420
<i>Catálogo de las sonatas de Scarlatti</i> y tabla de fuentes principales en orden cronológico aproximado.....	422
<i>Tabla de sonatas</i> ordenadas según la edición de Longo.....	446
<i>Árbol genealógico de Scarlatti</i> .....	449
<i>Índice analítico</i> .....	455

## Prefacio

A pocos compositores de la categoría de Domenico Scarlatti ha desdeñado tanto la literatura escrita sobre música. Cuando en 1940 me pidieron que escribiera un libro sobre él, hacía ya mucho que era plenamente consciente de la insuficiencia de los textos de que se disponía, y de que carecía de los conocimientos necesarios fundamentales para mí como intérprete de sus obras. Había empezado ya a tomar notas sobre sus diversas composiciones siempre que tenía acceso a ellas, y en 1939 tuve la suerte de contar con una fugaz oportunidad, durante la cual pude echar un vistazo a los textos originales de las sonatas. Ignoraba, sin embargo, la magnitud de la labor que ocuparía gran parte de mi tiempo a lo largo de doce años, tras haber aceptado, en 1941, el compromiso de estudiar su vida y obras. Me impulsó a ello, en parte, el reto de rellenar un vacío que existía desde hacía mucho tiempo, aunque tuvo mayor fuerza mi propia y acuciante necesidad de conocer y entender a fondo a Scarlatti.

En 1941 empecé a trabajar. No creía entonces que necesitaría acceder a determinados materiales de origen europeo. Concebí el libro como una mera recopilación y revisión de los datos biográficos de los que ya se disponía, aportando a su valor posible el del estudio e interpretación de la música por un experto clavicembalista. Tras una labor preliminar de catalogación y orientación, unida a un estudio y evaluación de todo lo que ya se había escrito sobre Scarlatti, me di perfecta cuenta de la escasez de conocimientos biográficos reales sobre Domenico Scarlatti. Inspirado en parte por la obra de Sitwell, comprendí que, dejando a un lado la música, el único modo de trazar una imagen de Scarlatti como persona o de la naturaleza de su vida, era intentar un retrato en el cual la figura borrosa y casi invisible del personaje principal se evocara a través del entorno y de aquellos personajes que se sabe tuvieron que ver con él. Me proponía que tanto el entorno como los personajes se viesen, en lo posible, con ojos del siglo XVIII, y se asentasen con solidez en unos cimientos invisibles de hechos escrupulosamente documentados. Movido por ese objetivo, pasé una gran parte del verano de 1943 estudiando los datos generales necesarios de la historia de España, Portugal e Italia, e investigando toda la información biográfica disponible, relativa a los personajes que habían tenido que





ver con Scarlatti. Diarios y memorias de la época, y tantos relatos de viajes de personas que en el siglo XVIII visitaron Italia, Portugal y España como pude encontrar, me proporcionaron una gran cantidad de notas y fragmentos que copié. De todo ello en esta obra sólo aparece plasmada una mínima parte.

Durante los años siguientes, y dejando a un lado las frecuentes y largas interrupciones motivadas por mi casi exclusiva labor de intérprete, dediqué parte de mi tiempo a la comprensión y organización de todos estos materiales, lo que se vio obstaculizado por mi mínima experiencia en los terrenos histórico y literario. Sin embargo, durante el verano de 1946, hice el boceto de la parte biográfica del libro, basándome en una cantidad sorprendentemente voluminosa de materiales (jaunque poquísimos sobre Scarlatti!) que había logrado reunir en este país sin recurrir a las fuentes europeas.

Mi regreso a Europa en 1947 supuso un drástico y decisivo cambio en la parte biográfica del libro, no por lo que se refiere a las intenciones básicas, sino debido al número ingente de material desconocido relativo a la vida de Scarlatti que pude reunir entonces de fuentes inéditas. Tuve ocasión de investigar en bibliotecas y archivos de Londres, París, Roma, Nápoles, Bolonia, Parma y Venecia, y aprovechar el verano que pasé en Italia. Mi decisión más importante fue, sin embargo, visitar España. Esto no sólo dio pie a que consiguiera una inmensa pero insatisfactoria cantidad de materiales nuevos, sino que transformó completamente mi actitud respecto a la música de Scarlatti. A este momento se remonta la comprensión, por mínima que sea, alcanzada por mí como intérprete de Scarlatti.

Mientras tanto, en 1943, había iniciado un estudio cronológico, que terminé en el verano de 1947, de todas las sonatas para clavicémbalo, concebido como base de la parte del libro dedicado a la música. El verano siguiente lo pasé en Roma entregado, casi exclusivamente, a rehacer la parte biográfica de la obra y a estudiar los nuevos materiales biográficos que había conseguido en Italia y España. En el otoño de 1948, y gracias a una breve visita a España y Portugal, conseguí nuevos materiales. El resto del año lo pasé en hoteles y vagones de tren entre un concierto y otro, pegado a la máquina de escribir, labor que continué en mi casa en los ratos que podía robar a las prácticas y ensayos, transcribiendo los documentos españoles y portugueses, y redactando lo que con ilusión creía iba a ser el texto definitivo de la biografía de Scarlatti.

El verano de 1949 lo pasé en Roma luchando a brazo partido con problemas de redacción y organización de la parte musical. Volví a estudiar, y no por última vez, la colección íntegra, cronológicamente ordenada, de las sonatas, completando mis notas y aclarando mis ideas sobre el método y terminología para plasmar por escrito su carácter fundamental y los principios básicos de sus estructuras formales y armónicas. Llevé a cabo un esbozo de la parte musical, que si todavía existiese, sería una prueba de que el conocimiento de la música y la comprensión de un intérprete no impiden que éste sea capaz de escribir alguna tontería sorprendente. Se puso de manifiesto que la relación entre la parte biográfica y musical constituía un problema evidente, y dudaba constantemente entre si debía unirlas o separarlas. Fue entonces cuando me di cuenta de que la explicación literaria de piezas determinadas, llevada a cabo con un lenguaje poético e imaginativo, puede ser extremadamente peligrosa. Cada vez que he escrito algo sobre una obra, me he dado cuenta de que al hacerlo distorsiono o limito lo que, como intérprete, creo que es su con-

tenido. (Con frecuencia me he encontrado a mí mismo tocando un instrumento y luchando contra las indicaciones tendenciosas e incompletas escritas por mí mismo en las notas del programa.)

El verano de 1950 también lo pasé en Roma y resolví los problemas relativos a la parte musical, desechando casi todo el material escrito en 1949; entonces decidí mantener la separación inicial entre biografía y estudio musical. Me di cuenta de que nunca lograría plasmar plenamente en el terreno literario el retrato de un compositor, aunque tuviese mayor habilidad en este campo, y desease pasar una gran parte de mi vida puliéndolo y revisándolo. Mediante la escritura sólo podía explicar ciertos aspectos de la música de Scarlatti y gracias a mi capacidad de música podía dar unidad a todo el conjunto.

Por este motivo considero que este libro no es, en realidad, un retrato de Scarlatti y su música, a pesar del aspecto engañoso de su organización, sino sólo una serie de aportaciones para un retrato, retrato que sólo puede completar la música. Del mismo modo que la parte biográfica intenta ofrecer un esbozo de la vida de Scarlatti por medio de los sitios en que vivió y los personajes que le rodearon, los datos informativos, los comentarios sobre la interpretación, las explicaciones de aspectos especiales sobre armonía, forma e interpretación, intentan esbozar algo que, por su misma naturaleza, siempre estará tan ausente de las páginas impresas como, debido a su carácter de accidentes históricos, los efluvios directos de la persona de Scarlatti.

En cuanto a los materiales utilizados para escribir este libro, agradezco mucho la gentileza de las siguientes bibliotecas y el personal que está a cargo de ellas: en New Haven, la Yale University Library, la Library of the Yale School of Music; en Washington, la Library of Congress; en Cambridge (EUA), la Harvard College Library; en Nueva York, la New York Public Library, la Frick Art Reference Library, la Hispanic Society; en Londres, el British Museum, la Library of the Royal College of Music; en Cambridge, el Fitzwilliam Museum; en París, la Bibliothèque Nationale; en Venecia, la Biblioteca Nazionale Marciana; en Parma, la Biblioteca Palatina; en Bolonia, la Biblioteca del Liceo Musicale; en Roma, la Biblioteca Apostólica Vaticana, el Archivo di S. Pietro, la Biblioteca Santa Cecilia, la Biblioteca Angelica; en Nápoles, la Biblioteca del Conservatorio di S. Pietro Maiella; en Madrid, la Biblioteca Nacional, el Archivo Histórico Nacional, la Biblioteca de Palacio, el Archivo de Palacio, el Archivo de la Capilla Real, el Archivo Histórico de Protocolos, la Biblioteca Municipal, la Hemeroteca, el Museo Alba; en Lisboa, la Biblioteca Nacional, el Archivo da Torre do Tombo.

Por la información valiosa y la ayuda que me prestaron en mis investigaciones estoy agradecido a mis antecesores, a S. Al Luciani, de Roma, quien hasta su muerte estuvo pendiente de mi labor con un interés y entrega constantes; y a Luise Bauer, de Munich, quien puso a mi disposición todo el material inédito que poseía, con lo cual gran parte de lo que ella descubrió aparece impreso ahora por primera vez. En mi labor preliminar, me ayudaron en Inglaterra Vere Pilkington, Frank Walker, Edward J. Dent; en Francia los señores Adhémar y Heugel; en Italia Virgilio Mortari, Ferruccio Vignanelli, el conde A. E. Saffi, el padre Arnaldo Furlotti, Ennio Porrini, Doro Levi, Francesco Malipiero, el doctor Ulderico Rolandi, el Servizio Italiano Microfilm, Douglas Allanbrook, y el departamento del agregado cultural de los Estados Unidos; en España el duque de San Lúcar, Walter Starkie, Miss Margaret Cole, Miss



Leslie Frost, el marqués del Saltillo, Matilde López Serrano, Federico Navarro Franco, José Subirá, Enrique Barrera y la familia Scarlatti, en especial Julio Scarlatti, Rosa y Luis Rallo; en Portugal Santiago Kastner y Mario de Sanpayo Ribeiro, quien me envió varias piezas vocales en portugués de Domenico y un retrato de João V; en Viena Beckman Cannon, y en los Estados Unidos demasiados amigos como para mencionarlos.

Por las ilustraciones de este volumen estoy en deuda en especial con Janos Scholz, quien me consiguió en Turín la serie completa de dibujos que Juvarrá hizo para las óperas de Domenico, y quien me permitió publicar el dibujo de Ghezzi de su colección particular; a John Thacher, quien me trajo de Madrid un grabado de Amiconi que contiene un supuesto grabado de Scarlatti, a John Havemeyer que fotografió la casa de Scarlatti para mí, y a Emanuel Winternitz por sus fotografías de clavicémbalos italianos. Agnes Mongan, Paul Sachs, Edgar Wind, Sánchez Cantón, Hyatt Mayor, Albert M. Friend y Edward Croft-Murray, me dieron consejos muy valiosos sobre las ilustraciones.

Carleton Sprague Smith, que fue la primera persona que me sugirió que escribiese este libro, me prestó una ayuda valiosa, en especial en lo relativo en la parte histórica de esta obra, así como Manfred Bukofzer, Leo Schrade, Oliver Strunk, Arthur Mendel y Eva J. O'Meara, que desinteresadamente me ayudaron con sus observaciones sobre las diversas partes del libro a medida que éste cobraba forma.

Por sus observaciones tajantes en especial sobre los capítulos biográficos, estoy muy reconocido a Miss O'Meara, John Bryson, Day Thorpe, Thorton Wilder, y muchos otros amigos, pero principalmente a Beecher Hogan, quien pasó muchas horas analizando y corrigiendo detalladamente ocho capítulos; y a Nathan Hale, cuyos agudos comentarios ejercieron en mí una gran influencia.

Manfred Bukofzer, Roger Sessions, Darius Milhaud, Erich Itor Kahn, Quincy Porter y Paul Hindemith me brindaron sus observaciones y explicaciones sobre los capítulos musicales, en especial el relativo a la armonía de Scarlatti o elementos de ésta. El capítulo sobre la interpretación refleja de manera marcada la influencia y las ideas de Diran Alexanian, músico del que he aprendido más que de ningún otro.

Durante los últimos diez años he gozado con frecuencia tanto de una hospitalidad tan alentadora y útil como de muchas aportaciones directas hechas a mi obra. A menudo recibí ambas cosas. A este respecto son en especial inolvidables los tres deliciosos y largos veranos que pasé en Roma con Laurence Isabel Roberts, de la American Academy. También recuerdo con gran cariño, la quincena que pasé como invitado mimado y enfermo de Lois y Quincy Porter, durante la cual la preparación del manuscrito quedó ultimada.

Estoy especialmente agradecido a Albert Seay, quien, durante casi un año, trabajó conmigo en la comprobación de las notas y la preparación del manuscrito, y que con la ayuda ocasional de Mrs. Ceay se ocupó de la copia final mecanografiada y de los ejemplos musicales. También le debo reconocimiento a la Princeton University Press, por el exquisito cuidado que tuvo, al editar esta obra.

A todos los mencionados y a muchos más les estaré siempre profundamente agradecido.

En la presente reimpresión se han corregido algunas pequeñas aunque evidentes erratas. Los principales cambios y enmiendas introducidos se encuentran en los apéndices y en el catálogo, como resultado de consultas directas llevadas a cabo en los manuscritos de Münster y Viena.

A los ya mencionados tengo que agregar ahora mi agradecimiento a Alfred Khun, que preparó el índice, al doctor Wilhelm Wörmann, que me recibió amablemente en Münster y me consiguió las fotografías que necesitaba, y a Charles Buckley, que localizó el retrato perdido que Amiconi hizo de Farinelli (ilustración 37).

Guilford, Connecticut  
Mayo de 1955

Las enmiendas y correcciones incorporan el material recogido desde 1955. Se han añadido nuevos materiales a mi archivo de Scarlatti, desde 1976 en la Biblioteca de la Yale School of Music. Tanto sus bibliotecarias como mi secretaria Shirley Mack me han proporcionado una ayuda indispensable.

Guilford, Connecticut  
Noviembre de 1982



La numeración de las sonatas sigue la del catálogo de sonatas que aparece al final de este libro. Este catálogo identifica las obras según los números que les dio Longo y según sus fuentes principales. Mis números en el catálogo llevan delante la letra K, cuando resulta necesario para distinguirlos de los de cualquier otro sistema de catalogación. La tabla que aparece a continuación del catálogo, convierte los números de Longo en números K. Los números de las sonatas expresados en números romanos del Capítulo XI y en arábigos en cursiva a lo largo de toda la obra, se refieren a mi edición (*Sixty sonatas...*, Nueva York, G. Schirmer), dados en parte como una serie de ejemplos musicales adicionales a este libro y complementados por las grabaciones que he hecho de estas mismas Sonatas (Columbia, discos reeditados por Odyssey Records).

Los textos de los ejemplos musicales se han tomado de la fuente original citada en sus encabezamientos, sin embargo los del apéndice IV se basan en un cotejo de los manuscritos de Venecia y Parma. Siempre que ha sido posible, los números de los compases en los ejemplos y referencias del texto corresponden a los de la edición de Longo.

Cuando la cronología o el título de una obra ofrece una clave evidente para la localización de la fuente en los apéndices o catálogo, no se da ninguna referencia de la misma en el texto. Los nombres de los libros que aparecen abreviados en los pies de notas, se dan en su totalidad en la bibliografía.

He transcrito literalmente, con respecto a la ortografía y puntuación, los documentos. La costumbre de utilizar demasiadas mayúsculas en el siglo XVIII resulta demasiado ambigua en muchísimos casos para seguirla al pie de la letra. En las citas de origen inglés, he respetado la ortografía de los originales, sin embargo, he eliminado el amaneramiento dieciochesco de escribir los nombres en cursiva o íntegramente en mayúsculas, al citar las obras de Blainville, Clarke y Mainwaring.

## Capítulo I

### Infancia y juventud

*Nápoles. Nacimiento. La familia Scarlatti. Los conservatorios. Enseñanza de Alessandro. Primer empleo de Domenico. Incertidumbre política. Primer viaje. Roma. Florencia y Ferdinando de Medici. Los instrumentos de Cbristofori. Primeras óperas de Domenico. Partida de Nápoles.*

En 1685, Nápoles era una ciudad tan ruidosa y sucia como en la actualidad. Ya entonces estaba un poco estropeada y desde la cima de la ciudad, sus fortalezas medievales y medio derrumbadas presidían el puerto. Desde los muelles hasta la colina, bullía un enjambre de esplendor y sordidez, de magnificencia y suciedad. Palacios con el hedor de las cloacas que trepaba hasta sus mismas cornisas, rodeaban amplias plazas iluminadas por el sol o escondían los estrechos callejones, que estaban entonces tan fuera del dominio de los ricos respetables, como de los soldados aliados en 1944. Los habitantes de estas guaridas situadas en oscuros callejones de las laderas de las colinas napolitanas, vivían entonces, como ahora, en la calle. La calle no era sólo la vía pública y el paseo, sino también el centro de la vida social y donde se llevaban a cabo las funciones fisiológicas naturales. En ella, los niños desnudos jugaban entre montones de porquería; sus hermanos perseguían perros y mulas, y sus mayores hacían el amor. En los pasajes más estrechos, el ruido ocasional de cascos ahogaba los sonidos amortiguados de pies desnudos. En las calles más anchas se oía el traqueteo de las ruedas de los carruajes, el silbido de los látigos, el suave grito lanzado por los carreteros napolitanos a los caballos o, con mayor probabilidad, un verdadero Vesubio de maldiciones, tan rico y pintoresco como los montones de melones y pimientos colocados en las esquinas de las calles, y tan cargado de olor como los pescados del mercado cercano. Este barullo, que disminuía ligeramente a la hora de la siesta, cedía su sitio por la noche a las guitarras y las estridentes voces napolitanas, que se hacían más altas debido a reyertas o a las quejas amorosas. Ni siquiera en la relativa calma de las primeras horas de la mañana, Nápoles tenía un sentido de sosiego. Todo se hallaba en movimiento en potencia, y a punto de estallar, como el cono que tranquilamente echaba humo a la izquierda de la gran bahía. En las calles de Nápoles, la respetabilidad, la limpieza o la digni-

dad pasaban casi desapercibidas o cobraban importancia solamente con la pompa de las procesiones religiosas virreinales. En general, estas virtudes quedaban ocultas en los patios de los palacios y detrás de las persianas cerradas de los pisos superiores. Es probable que la familia de Domenico Scarlatti gozase de la respetabilidad que brindaban los pisos superiores, o de aquellos situados en el fondo del patio de la Strada Toledo<sup>1</sup>; sin embargo, durante la mayor parte del día le llegaba probablemente un confuso zumbido hasta su cuna. Si algo de ruido y animación procedente de la ciudad le faltó durante su infancia, sin duda los gritos y chillidos de sus hermanos reunidos en el cuarto de jugar lo sustituyeron ampliamente. Es muy difícil que en sus primeros años Domenico conociera la soledad.

Domenico Scarlatti nació el 26 de octubre de 1685<sup>2</sup>. Fue el sexto de los diez hijos que tuvieron Alessandro Scarlatti y Antonia Anzalone, entre 1679 y 1695 (se casaron en Roma el 12 de abril de 1678). Alessandro Scarlatti, a la edad de 25 años, había ya puesto de manifiesto su fecundidad musical, y estaba a punto de alcanzar la fama como compositor de ópera. Nacido en Palermo el 2 de mayo de 1660, descubierto y lanzado en Roma a temprana edad por la reina Cristina de Suecia, de quien fue maestro de capilla desde 1680<sup>3</sup>, Alessandro llegó a Nápoles unos meses antes del nacimiento de Domenico para ocupar su nuevo puesto de maestro de capilla del virrey español de Nápoles. La fe de bautismo de Domenico da testimonio de que su familia gozaba del respaldo de la más alta nobleza napolitana, y de una forma profética predice que su vida transcurrirá bajo la protección de mecenas reales. El bebé Domenico, envuelto en las puntillas propias de las costumbres bautismales mediterráneas, «estuvo sostenido en brazos por la signora Dña. Eleonora del Carpio, princesa de Colobrano (virreina de Nápoles), y del signor D. Domenico Martio Carafa, duque de Maddaloni, ante la pila bautismal».

Los hermanos mayores de Domenico, nacidos en Roma, tuvieron padrinos igualmente ilustres. Entre ellos se encontraban Filippo Bernini, el hijo del arquitecto, el cardenal Pamphili, Flaminia Pamphili e Pallavicini, y la misma reina Cristina<sup>4</sup>. Sin embargo, la familia Scarlatti, o mejor aún el clan de los Scarlatti, si bien vivía apartada del ruidoso populacho napolitano, gracias a sus relaciones con la aristocracia, aún no había dejado atrás del todo la oscuridad de sus orígenes sicilianos. Alessandro no gozaba todavía del título de *cavaliere*<sup>5</sup>, honor que Domenico alcanzó también en sus años maduros. Todavía no había empezado el siglo (más o menos) en que Domenico y sus descendientes gozarían del boato aristocrático. Todos los Scarlatti, incluidos Alessandro y Domenico en la cumbre de su gloria, dependieron del mecenazgo de sus superiores. A pesar de haber sido admitidos en los más altos círculos artísticos y sociales con gran facilidad, siempre fueron músicos contratados.

<sup>1</sup> En febrero de 1699, Alessandro Scarlatti vivía en la casa del barón Pannone, en la Strada di Toledo, en la actualidad Via Roma (Prota-Giurleo, págs. 8-10).

<sup>2</sup> Cuando no se indiquen a pie de página, todas las fuentes sobre la biografía de Domenico Scarlatti y su familia pueden encontrarse en los documentos enumerados, reproducidos o resumidos de los apéndices I y II.

<sup>3</sup> Dent, págs. 25, 34; Tiby, pág. 276; Fienga, en *Revue musicale*, X.

<sup>4</sup> Fienga, «La véritable patrie et la famille d'Alessandro Scarlatti», págs. 230-235.

<sup>5</sup> Las referencias al título de *cavaliere* de Alessandro Scarlatti datan, al parecer, de 1716. (Dent, págs. 132-133.) Véase capítulo VII, nota 85.



El abuelo siciliano de Domenico, Pietro Scarlatti, nació en Trapani. El 5 de mayo de 1658, se casó en Palermo con Eleonora d'Amato. Es muy posible que fuese músico, ya que cinco de los seis hijos que le sobrevivieron fueron músicos o tuvieron algo que ver con la música. Tras la marcha de la familia de Palermo en 1672, no se sabe nada del abuelo ni de su esposa. Tampoco se sabe dónde se afincaron en Nápoles los primeros Scarlatti. Los tíos de Domenico, Francesco y Tommaso, ambos músicos, habían vivido en Nápoles desde su infancia, sin embargo sus tías Melchiora y Anna María sólo hacía unos años que habían llegado de Roma<sup>6</sup>. Anna María era cantante.

El establecimiento de Alessandro Scarlatti en Nápoles se vio durante una época nublado por el escándalo. En el momento en que fue nombrado maestro de capilla del virrey, el 17 de febrero de 1684, parece que circulaban rumores desfavorables sobre diversos músicos nativos de la ciudad, incluido el eminente Francesco Provenzale. Por esta misma época, su hermano Francesco Scarlatti fue nombrado primer violinista<sup>7</sup>. Un diarista de entonces informa que: «A principios de noviembre, el virrey despidió y retiró su gracia al secretario de justicia..., el mayordomo de palacio, quien además era gobernador de Pozzuoli, así como a un paje favorito, ya que ambos mantenían relaciones estrechas e ilícitas con diversas actrices, una de las cuales era conocida como *la Scarlatti*, y a cuyo hermano el virrey había nombrado maestro de capilla del palacio, en rivalidad con otros virtuosos locales. Estos habían formado un triunvirato para disponer a su gusto de cargos y responsabilidades, concediendo los puestos a aquellos que ofrecían y pagaban los mejores precios, y realizando otras actividades ilícitas para hacer dinero y agradar a sus actrices casquivanas. Todo ello sin el conocimiento del virrey, que cuando se enteró de lo que ocurría, como ya hemos dicho, les despojó de sus cargos y les negó su gracia. A *la Scarlatti* y sus compañeras y amigas les ordenó que abandonasen la ciudad o se enclausurasen en un convento. De acuerdo con esta orden se retiraron al convento de S. Antonello, cerca de Vicaria»<sup>8</sup>. «Sin embargo una actriz y cantante de ópera casta», escribe unos cuantos años después el Dr. Burney, «es aún un fenómeno más singular en Italia que en Gran Bretaña»<sup>9</sup>.

Esta no fue la única mácula de la familia, ya que la presentación de Alessandro en Roma en 1679 se vio marcada por un escándalo relativo a una de sus hermanas<sup>10</sup>. Sin embargo, las máculas familiares en los países mediterráneos ni se esconden mucho ni se suelen recordar con asiduidad; así, las tías de Domenico Scarlatti parece que alcanzaron la respetabilidad de esposas serias hacia la época en que el músico ya era mayorcito. En 1688, Melchiora se casó con Nicolo Pagano, contrabajista de la capilla del virrey<sup>11</sup>. Anna María, tras contraer matrimonio con Niccola Bar-

---

<sup>6</sup> Prota-Giurleo, págs. 9, 18, 21-22; Dent, pág. 35.

<sup>7</sup> Dent, pág. 34.

<sup>8</sup> Prota-Giurleo, págs. 7-8, basándose en el diario de Domenico Conforto, Nápoles, Bibl. Naz. Walker (págs. 190-191), cree que la hermana en cuestión era Melchiora, y no como se suponía hasta entonces Anna María.

<sup>9</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol I, pág. 101.

<sup>10</sup> Ademollo, págs. 158-158; Dent, págs. 23-24. Ninguna de estas obras identifica con claridad de qué hermana de Scarlatti se trata.

<sup>11</sup> Prota-Giurleo, pág. 18.



bapiccola, rico naviero napolitano y empresario ocasional de óperas, se dio cuenta de que era conveniente el no saber con exactitud su propia edad y dejar su pasado en la bruma<sup>12</sup>.

El joven Domenico Scarlatti vivía en el centro de un creciente clan familiar firmemente establecido en Nápoles. No se sabe si sus antecedentes familiares napolitanos se remontaban más allá de la primera presentación profesional de su padre en 1680<sup>13</sup>, o más allá de la llegada a la ciudad de sus tíos Francesco y Tommaso cuando eran niños. Probablemente, cuando levantaron la casa de Palermo en 1672 habría ya parientes de los Scarlatti viviendo en Nápoles. La madre de Domenico, Antonia Anzalone, aunque hija de un romano<sup>14</sup>, tenía el mismo apellido que una familia napolitana que dio tantos músicos como la dinastía Scarlatti. Durante la primera mitad del siglo XVII, por lo menos diez músicos de apellido Anzalone trabajaron en Nápoles<sup>15</sup>. Es posible que los antecedentes napolitanos de Domenico y su ascendencia musical fueran mayores de lo que se sabe en la actualidad.

Ya hemos dicho que en su niñez es muy posible que Domenico no conociera la soledad. Tampoco en los primeros pasos de su carrera de músico la conoció sin duda, pues le rodeaban sus parientes músicos. Su tío Francesco fue violinista y compositor de relativo éxito, aunque en sus años de madurez tristemente dejó de tenerlo<sup>16</sup>. El tío Tommaso llegó a ser un conocido tenor cómico de la *ópera buffa napolitana*<sup>17</sup>. Su tía Anna María fue cantante, y Nicolo Pagano, tío por su matrimonio con Melchiora Scarlatti, músico. Casi toda la generación de su padre tuvo que ver con la música. De la generación de Domenico, su hermano mayor Pietro, sería compositor, como él<sup>18</sup>, y se sabe que su hermana Flaminia cantaba. Sin embargo, toda la familia se vio empequeñecida por la avasalladora labor musical de Alessandro Scarlatti. Cuando Domenico tenía 11 años de edad, su padre había compuesto unas sesenta obras para teatro<sup>19</sup>, así como innumerables serenatas, cantatas y piezas religiosas.

La casa de un compositor prolífico y de éxito como Alessandro Scarlatti bullía sin duda debido al ajetreo de cantantes e instrumentistas en plenos ensayos, libretistas que pedían consejos, escenógrafos, poetas y pintores que acudían de visita. Desde su juventud romana, Alessandro se acostumbró a la compañía de hombres eminentes y cultos. Entre los visitantes de la casa de los Scarlatti se hallaba el gran pintor Francesco Solimena. Sus frescos grandilocuentes, alguno de los cuales han resquebrajado tristemente los bombardeos, todavía cubren grandes paredes de las iglesias napolitanas. Solimena, «amante de la música, solía ir con frecuencia de noche a casa del Cavaliere Alessandro Scarlatti, músico admirable, a quien a la hora de com-

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 8-10, 16.

<sup>13</sup> *Gli equivoci* de Alessandro se representó en Nápoles en 1680. (Dent, pág. 34; Croce, *I teatri di Napoli*, anno XV, pág. 179.)

<sup>14</sup> Fienga, «La véritable patrie et famille d'Alessandro Scarlatti», pág. 229.

<sup>15</sup> Giacomo, *Il Conservatorio dei Poveri*, pág. 167, e *Il Conservatorio di S.M. della Pieta dei Turchini*, págs. 299, 311.

<sup>16</sup> Dent, pág. 34.

<sup>17</sup> Croce, *I teatri di Napoli*, anno XV, pág. 285; Prota-Giurleo, pág. 23.

<sup>18</sup> Florimo, vol. IV, pág. 22. La Bibliothèque Nationale de Paris tiene tres cantatas atribuidas a Pietro (VM<sup>7</sup>. 7254).

<sup>19</sup> Lorenz, vol. I, pág. 16.

poner óperas cargadas de expresión y melodía que trasportan el corazón y mueven las pasiones, muy pocos superarán en el mundo. En la casa de Scarlatti, el pintor gozaba escuchando a Flaminia, hija del gran virtuoso que cantaba divinamente. Tan cordial era la amistad, que Solimena deseaba pintar un retrato de ella y de su padre. Sin embargo llevó a cabo otro en el cual ella aparece mirando a un espejo, de una composición tal y tan bellamente pintado que fue objeto de elogio por parte de todo el mundo. Yo estaba presente cuando en una ocasión varios expertos extranjeros, que no se cansaban de mirarlo, le felicitaron por él»<sup>20</sup>. Por desgracia no se conserva el retrato de Flaminia. Parece ser que la muchacha nunca cantó en público; sin embargo, en su casa, sin duda cantó muchas de las cantatas de cámara de Alessandro Scarlatti y quizá varias de las primeras composiciones de Domenico. Parece imposible que el niño Mimo, como era familiarmente llamado Domenico, pudiese recordar un momento en que no hubiera oído música, o la ocasión en que tocó o cantó por primera vez. Nada demuestra que Alessandro Scarlatti lanzase a Domenico a la profesión musical con un cuidado extremo como hiciera Sebastián Bach en los primeros años de aprendizaje de Friedemann y Emmanuel. La labor pedagógica de Alessandro que ha sobrevivido pertenece, en su mayor parte, a sus años maduros, época en que alcanzó fama como maestro. La vida familiar de los Scarlatti fue, sin duda, muy diferente de la de los Bach. J. S. Bach llevó una vida en la que sus deberes musicales religiosos, de enseñanza e interpretación constituyeron una rutina relativamente constante. Viajó poco y su vida fue más o menos tranquila y segura. Sin embargo, para alguien relacionado con el teatro, como fue el caso de Alessandro, la regularidad, la tranquilidad y la seguridad son cosas proverbialmente desconocidas. Alessandro viajaba constantemente entre Nápoles y Roma para entrevistarse con libretistas, complacer a sus mecenas reales y halagar y ensayar con los cantantes de ópera. Casi nunca sabía lo que haría el mes siguiente.

Es probable que Domenico aprendiese los rudimentos de música de algún otro miembro de la familia o se limitase sencillamente a escuchar lo que le rodeaba. Antes de aprender a leer, con toda certeza, ya cantaba en un coro. Sin embargo, de algún modo, recibió muy pronto instrucción en materia de canto, bajo cifrado, teclados y contrapunto. Más adelante, sin duda alguna, lo pusieron a realizar todo tipo de labores musicales para su padre: arreglo y copia de música, afinación de instrumentos, acompañamiento de ensayos; participó además de las innumerables labores para las que precisa ayuda un compositor y director muy ocupado. Es evidente que asimiló mucho de la actividad musical que le rodeaba de forma tan natural como respirar.

No hay constancia de que Domenico no llegase a recibir instrucción formal en ninguno de los conservatorios. Los conservatorios de Nápoles alcanzaron su mayor fama con la generación posterior a la de Domenico. Sin embargo, relatos de la época, al hablar de estas verdaderas fábricas musicales, reflejan parte de la actividad frenética que, en una escala menor, debió rodear a Domenico en sus primeros años. Estas instituciones estaban repletas de estudiantes y no habían perdido su carácter originario de beneficencia. Eran cuatro: el Poveri di San Gesu Cristo, el Santa Maria

---

<sup>20</sup> Prota-Giurleo, pág. 32, cita tomada de *Vite dei pittori, scultori ed architetti napolitani*, de De Dominici, vol. IV, pág. 471.



di Loreto, el S. Onofrio y el Santa Maria della Pietà dei Turchini. El Dr. Burney los visitó muchos años después en pleno apogeo.

«31 de octubre (1770). Esta mañana, con el joven Oliver, fui al conservatorio de San Onofrio y visité todos los salones donde los chicos practican, duermen y comen. En el primer tramo de escalera había un trompetista que de tal modo hacía sonar su instrumento que parecía que iba a explotar. En el segundo había un trompa, que soplaba de igual forma. En la sala general de ensayos, había *un grupo de concierto holandés*, que consistía en siete u ocho clavicémbalos, igual número de violines y diversas voces; todos tocaban piezas diferentes y en tonalidades diferentes; otros chicos escribían en el mismo salón; sin embargo, por ser época de vacaciones, faltaban muchísimos, los cuales solían practicar y estudiar en esta misma sala. Esta manera de amontonarlos tal vez sea conveniente para el conservatorio, y para enseñar a los muchachos a atender a sus propias partes con firmeza, sin tener en cuenta lo que ocurre a su alrededor; de igual modo esta práctica puede hacerles adquirir fuerza al obligarles a tocar muy alto para poder escucharse; pero en medio de esta algarabía y disonancias continuadas, resulta totalmente imposible que pulan o perfeccionen sus interpretaciones; a ello se debe la tosquedad descuidada tan notable en sus presentaciones en público, y la total falta de buen gusto, limpieza y expresividad de todos estos jóvenes músicos hasta que la adquieren en otra parte.

»Las camas, que se hallan en el mismo salón, sirven de asiento para los clavicémbalos y otros instrumentos. Entre los treinta o cuarenta muchachos que practicaban, sólo dos tocaban la misma pieza. Algunos de los que tocaban el violín parecían tener buena mano. Los violoncelos practican en otro salón; las flautas, oboes y otros instrumentos de viento, en un tercero, con excepción de las trompetas y trompas, que se ven obligadas a resoplar o en las escaleras o en el último piso de la casa.

»En este colegio hay dieciséis jóvenes *castrati*. Estos se hallan en los pisos superiores, viven solos, en habitaciones más cálidas que las de los otros chicos, pues temen a los resfriados, que no sólo pueden perjudicar sus delicadas voces para el ejercicio del momento, sino amenazar con la pérdida total de las mismas.

»Las únicas vacaciones en todo el año para estas escuelas es en otoño, y entonces consisten en unos cuantos días. Durante el invierno, los chicos se levantan dos horas antes del amanecer y comienzan sus ejercicios hasta las ocho de la noche, interrumpiéndolos una hora y media para comer. Esta perseverancia constante durante muchos años, con genio y buenas enseñanzas, tiene que producir grandes músicos<sup>21</sup>.»

Casi toda la reputación de Alessandro como maestro se basa en la fama legendaria de la escuela de compositores napolitanos que surgió a principios del siglo xvii. Con una seguridad que actualmente se presta a la duda, Burney nos cuenta que: «Hacia 1720, los alumnos de Alexander Scarlatti y Gaetano Greco, que dirigían los conservatorios de Nápoles, empezaron a destacar. Entre ellos se puede enumerar a: Leo, Porpora, Domenico Scarlatti, Vinci, Sarro, Hasse, Feo, Abos, Pergolesi y muchos otros ilustres y famosos músicos...» Burney también dice que Geminiani estudió contrapunto con Alessandro Scarlatti<sup>22</sup>. No se sabe a ciencia cierta cuántos de estos famo-

<sup>21</sup> Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, págs. 324-327.

<sup>22</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, págs. 914, 991. El 4 de noviembre de 1770, Burney visitó a «Don Carlos Cotumacci, director del Conservatorio de San Onofrio, a quien oí tocar el clavicémbalo; y

sos discípulos de Alessandro Scarlatti estudiaron en realidad con él. Durante un breve período, del 13 de febrero al 16 de julio de 1689, Alessandro fue profesor del conservatorio de S. M. di Loreto<sup>23</sup>, aunque es casi imposible que de verdad trabajara allí, pues pasó en Roma la mitad de ese tiempo<sup>24</sup>. Parece ser que este período fue el único en que Alessandro tuvo que ver oficialmente con alguna de las escuelas de música napolitanas.

Cuando enseñaba, Alessandro, sin duda alguna, era muy exigente con sus pupilos. La música, para él, era una ciencia, un oficio que sólo se podía aprender gracias a la más rigurosa disciplina, de manera mucho más marcada de lo que lo fue para sus sucesores napolitanos. Cuando se refería a la música como «la hija de las matemáticas»<sup>25</sup>, estas palabras no eran un mero ornamento en su florido lenguaje habitual. Domenico adquirió de él, sin duda, el respeto que sentía por el antiguo contrapunto religioso que expresó mediante palabra y obra hasta el final de su vida. Aunque fuese muy severo con sus alumnos, Alessandro era capaz de sentir un gran cariño por ellos. Hasse contó a Burney «que la primera vez que Scarlatti le vio, afortunadamente sintió tal ternura hacia él que desde entonces siempre le trató con el afecto de un padre»<sup>26</sup>.

Todo nos induce a creer que, aunque los primeros años de la vida musical de Domenico Scarlatti fueron más tranquilos que los de los estudiantes de los conservatorios, por lo menos fueron tan intensos en materia de trabajo como los de éstos. Sin duda alguna, antes de que Domenico llegase a la adolescencia y empezase a componer, Alessandro Scarlatti había prestado ya una gran atención a la educación musical de su hijo. Los pocos testimonios que nos quedan de las relaciones de Alessandro con su progenie, muestran una solicitud afanosa y casi avasalladora.

He aludido a ciertos aspectos externos de Nápoles y a determinadas características de los napolitanos que saltan a la vista del forastero o del recién llegado. Sería un error interpretar el entorno que rodeó los diecisiete primeros años de Domenico Scarlatti basándose en ello. No debemos olvidar la cultura predominantemente romana de sus padres, ni tampoco que la dominación española de Nápoles en el siglo xvii puso de relieve los aspectos más serios de la tradición napolitana, por lo menos para los habitantes de la ciudad. Entonces, como ahora, tras la algarabía del pueblo napolitano se escondía una gravedad y seriedad profundas, tanto de carácter intelectual como pasional, que recuerdan las que, de manera tan avasalladora, se encuentran en España.

Es digno de notar que algunos de los mayores filósofos, poetas y pensadores italianos, desde Santo Tomás de Aquino hasta Sannazaro, Vico, De Santis y Croce, nacieron cerca de las playas de la bahía de Nápoles. Los testimonios referentes al joven Domenico Scarlatti que tenemos, así como el carácter de sus primeras obras, nos predisponen a creer que, a pesar de todo su vigor y carga de alegría, poseía

---

quien me contó muchísimas anécdotas sobre la música de otra época. En 1719, había sido alumno del Cavalier Scarlatti; además, me enseñó las lecciones que le daba el gran maestro escritas de su puño y letra. También me hizo un relato muy detallado de Scarlatti y su familia». (*The Present State of Music in France and Italy*, pág. 334.)

<sup>23</sup> Giacomo, *Il Conservatorio dei Poveri... e quello di Loreto*, págs. 202-204.

<sup>24</sup> *Ibid.*; págs. 237-238.

<sup>25</sup> De una carta a Ferdinando de Medici, fechada el 1 de mayo de 1706. (Dent, pág. 204.)

<sup>26</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. I, págs. 343-344.



también una gravedad y austeridad profundas, latinas, tan características de la cuenca mediterránea como su sonrisa cargada de luz.

Muy poco antes de cumplir los dieciséis años, Domenico Scarlatti obtuvo su primer empleo como músico profesional. El 13 de septiembre de 1701 fue nombrado organista y compositor de la capilla real<sup>27</sup>. El palacio real de Nápoles, a pesar de sucesivas reedificaciones, bombardeos y ocupaciones bélicas, no ha cambiado de manera apreciable desde la época de los Scarlatti. Su conjunto de estuco rojo, enmarcado de piedra gris, domina parte de los muelles como entonces. Sin embargo, en la capilla, medio quemada y cubierta por un techo provisional cuando yo la visité, sólo sobrevive el elaborado altar barroco, con sus preciosos lapislázulis, ágatas y mármoles, y sus adornos de bronce ligeramente retorcidos por las bombas, de los días en que Domenico o su padre dirigían los servicios musicales probablemente desde un órgano portátil. Parece ser que no ha llegado hasta nuestros días la música que por entonces compuso el joven Domenico.

No obstante, al mismo tiempo que Domenico asumía su cargo oficial en la capilla real, quedaba claro que Nápoles no ofrecía ni a él ni a su padre un futuro seguro. La muerte de Carlos II de España el 1 de noviembre de 1700 precipitó la Guerra de Sucesión Española, en la cual los Borbones franceses y los Habsburgos austriacos se disputaron acaloradamente el trono y los dominios hispánicos, entre los que se encontraba Nápoles. El mismo mes del nombramiento de Domenico para la capilla real, estalló la *Congiura di Macchia*, intento por parte de un grupo de nobles de asesinar al virrey cuando éste se dirigía a una cita nocturna con una cantante de la ópera<sup>28</sup>. Los instigadores fueron castigados brutalmente; sin embargo, la inquietud y las conjuras continuaron. Hacía varios años que Alessandro Scarlatti estaba descontento de la corte napolitana. Había tenido dificultades con músicos rivales, y hasta en 1688 se vio obligado a ceder su puesto en la capilla virreinal durante dos meses a Provenziale<sup>29</sup>. La falta de regularidad en los pagos de la corte le había colocado en tal situación de estrechez que se vio obligado, en febrero de 1699, a hacer una petición formal para que le abonasen los atrasos<sup>30</sup>. Entonces quiso, a ser posible, marcharse de Nápoles.

Alessandro, tanto para sí como para Domenico, fijó sus esperanzas en el hijo mayor del gran duque de Toscana, Ferdinando de Medici, con quien hacía varios años mantenía correspondencia<sup>31</sup>. Este había montado un teatro, con escenografías diseñadas por uno de los Bibiena, para la representación de óperas, en su villa de Pratolino, fuera de Florencia<sup>32</sup>. En él ya se habían representado varias obras de Alessandro. Con la intención de supervisar una representación futura de su *Flavio Cuniiberto*<sup>33</sup>, y al mismo tiempo estrechar sus relaciones con el príncipe, el 2 de enero de 1702, Alessandro solicitó, sin conseguirlo, un permiso de diez meses, con paga

<sup>27</sup> Prota-Giurleo, pág. 33, del Arch. Stat. Nap. Mandatorum, vol. 317, pág. 4.

<sup>28</sup> Croce, *I teatri di Napoli*, anno XV, pág. 259 y ss.

<sup>29</sup> Giacomo, *Il Conservatorio dei Poveri... e quello di Loreto*, págs. 237-238.

<sup>30</sup> Dent, pág. 69.

<sup>31</sup> Dent cita varios pasajes de la correspondencia que se conserva en la actualidad en el Archivio Mediceo de Florencia.

<sup>32</sup> Conti, pág. 106; Streatfeild, pág. 27. La villa fue demolida en 1822 (Lustig, *Per la cronistoria dell'antico teatro musicale. Il teatro della Villa Medicea di Pratolino*.)

<sup>33</sup> Lustig, *ibid.*; Dent, pág. 72.

completa, para ausentarse de Nápoles, tanto para él como para Domenico<sup>34</sup>. No se le permitió marchar hasta después de la visita oficial del nuevo rey de España, Felipe V de Borbón, en cuya corte, más tarde, viviría Domenico muchos años. Sólo tras componer dos serenatas y una ópera, para las festividades celebradas durante la visita del rey a Nápoles, se concedió a Alessandro y su hijo un permiso de cuatro meses el 14 de junio para que pudiesen realizar la visita postpuesta a Florencia<sup>35</sup>. Es de presumir que éste fue el primer viaje largo de Domenico, quien entonces contaba dieciséis años y medio.

Camino de Florencia, Domenico y Alessandro, sin duda alguna, se pararon en Roma, quizá el tiempo suficiente para que Domenico conociese algunas de las personas relacionadas con su padre, cuya amistad y mecenazgo heredaría más tarde. En presencia de sus mayores, Domenico era, seguramente, respetuoso, reservado y tímido. Es probable que su verdadero carácter no se hubiera revelado aún del todo ni a su familia ni a sus amigos.

Quizá Roma, esta primera vez, no le produjera una gran impresión. Le llamó la atención, probablemente, la grandeza de las obras recién terminadas de los grandes arquitectos barrocos y el lujo de los palacios y templos aún no terminados; sin embargo, es de presumir que encontrara Roma más tranquila y, en ciertos aspectos, menos cosmopolita que Nápoles. Aunque las calles estaban invadidas de clérigos y parásitos de la iglesia, apenas sí había vida civil, con la excepción, por supuesto, de la exuberante mundanidad de algunos príncipes de la iglesia, que apenas sí se molestaban en esconderla bajo un manto de hipocresía. Sin embargo, en Roma siempre se veían gentes de todas partes del mundo: alemanes, ingleses, franceses, negros y hasta chinos, y Domenico sintió sin duda la inmensa fuerza que se encarnaba, como si fuese el polo magnético del mundo católico, en la orgullosa inscripción grabada en el obelisco conquistado a los paganos, que leía todo creyente que entraba en la Piazza San Pietro: «Ecce Crux Domini, fugite, partes adversae...».

Gran parte de Roma, sin embargo, estaba sumida en la miseria y el silencio; sólo restos abandonados de un pasado más ilustre. Las vacas pastaban en el Foro y los viñedos cubrían el Palatino. Muchas de las iglesias, hechas a retazos por los primeros cristianos, aún no se habían visto arropadas por el suntuoso barroco que más tarde les daría el aspecto de imágenes de santos arcaicos y austeros adornados para los días de fiesta con joyas y brocados. Domenico Scarlatti, cuya existencia hundía sus raíces en las llanuras de la mitología clásica y se bañaba en los mares de la leyenda homérica, probablemente no compartía el asombro y la veneración que colmaba a los visitantes nórdicos al encontrar los restos de la civilización clásica. Es posible que el interés por lo clásico que sintiese Domenico no fuese más allá de los libretos de ópera.

No está claro cuánto tiempo pasaron en Florencia o en Protolino Domenico y Alessandro durante su visita a la corte de Toscana. A principios de agosto, los Scarlatti asistieron a la interpretación, en Florencia, de los motetes que Alessandro compuso para los cumpleaños de Cosimo y el príncipe Ferdinando<sup>36</sup>. El príncipe solía

<sup>34</sup> Dent, pág. 71, del R. Archivio di Stato de Nápoles, Mandati dei Vicerè, vol. 317, fol. 80v.

<sup>35</sup> *Ibid.*, vol. 318, fol. 60.

<sup>36</sup> Por lo menos Alessandro. (Claudio Sartori en *Primo e Secondo Libro di Toccate*, de Alessandro Scarlatti, pág. 136.)



pasar el verano en Livorno<sup>37</sup>. Parece que Domenico escribió allí una cantata, ya que existe un manuscrito donde se lee «facta in Livorno»<sup>38</sup>. Existen otras dos cantatas, fechadas en julio de 1702, que en la actualidad se hallan en Münster. Es probable que éstas sean las obras más antiguas de Domenico de las que actualmente tenemos noticia. Apenas sí dejan entrever cuál será su estilo futuro.

El príncipe Ferdinando no sólo era un gran aficionado a la arquitectura, el dibujo y la pintura, sino que también tenía fama de tocar bien el clavicémbalo<sup>39</sup>. Tanto en su residencia de invierno en el Palazzo Pitti de Florencia, como en la de primavera y principios de otoño de Pratolino, contaba con numerosos clavicémbalos, como dan testimonio las cuentas que presentaba su encargado de instrumentos. Por lo menos a partir de 1690, éste era, nada menos, Bartolomeo Cristofori, supuesto inventor del pianoforte<sup>40</sup>. Es seguro que Domenico tuvo contacto con este creador, quien, ya en 1709, había construido su primer «cembalo col piano e forte»<sup>41</sup>. Fuera o no testigo de los experimentos preliminares de Cristofori, muchos años después Domenico llegó a conocer muy bien sus resultados. La mecenas de sus años maduros, la reina María Bárbara de España, poseía cinco pianofortes florentinos, uno de ellos construido, en 1731, por Ferrini, alumno de Cristofori<sup>42</sup>.

Los clavicémbalos de Cristofori no eran, ni mucho menos, tan revolucionarios como sus pianos. Como los hechos en Italia durante siglos, eran de madera de ciprés, con dos o tres registros, casi siempre tenían un solo teclado, de boj, a veces decorado con marfil. Estos clavicémbalos se metían en cajas doradas y pintadas, cuyos ornamentos, con frecuencia, estaban hechos con yeso elaboradamente moldeado. Su sonido rico y metálico apenas tenía la delicadeza de los Ruckers franco-flamencos, o la suavidad de los posteriores Kirkmans y Tschudis ingleses, sino que más bien parecía conservar parte de la viveza del cedro y el ciprés con que estaban hechos.

Las esperanzas que Alessandro Scarlatti había concebido de obtener un empleo seguro del príncipe Ferdinando se vieron defraudadas. Aunque hasta 1706 compuso una ópera anual para el teatro de Pratolino y durante estos años mantuvo una florida correspondencia con el príncipe, en la que se mezclaban orientaciones detalladas para la representación de sus obras, con los más altisonantes halagos, nunca logró obtener ningún nombramiento oficial<sup>43</sup>. Debido a que la lucha por la soberanía de Nápoles entre españoles y austriacos no llegó a un resultado claro, Alessandro fue reacio a regresar a la ciudad, y por ello pasó fuera más de los cuatro meses de permiso y terminó por aceptar un puesto evidentemente inferior en Roma como ayudante de Antonio Foggia, maestro de capilla de Santa Maria Maggiore, el 31 de diciembre de 1703<sup>44</sup>. El 25 de octubre de 1704, su puesto de Nápoles fue declarado vacante<sup>45</sup>.

<sup>37</sup> Streatfeild, pág. 28.

<sup>38</sup> Biblioteca Palatina de Parma, Sezione Musicale. Las referencias a las fuentes de todas las composiciones en manuscrito e impresas de Domenico Scarlatti, se encuentran en los apéndices V y VI.

<sup>39</sup> Conti, págs. 102-104.

<sup>40</sup> Casaglia, págs. 4-5.

<sup>41</sup> Harding, *The Piano-Forte*, cita a Scipione Maffei en el *Giornale dei Letterati d'Italia*, vol. V, pág. 144.

<sup>42</sup> Véase Capítulo IX.

<sup>43</sup> Dent, Capítulos III, IV.

<sup>44</sup> Dent, pág. 72, de los archivos de Santa Maria Maggiore.

<sup>45</sup> Dent, pág. 73, del R. Archivio di Stato de Nápoles, Mandati dei Vicerè, vol. 319, fol. 20.

Domenico, sin embargo, hizo frente a la creciente inseguridad de Nápoles, adonde parece que regresó durante el período de permiso, es decir, hacia noviembre de 1702. Durante el año siguiente se representaron en Nápoles sus dos primeras óperas: *Ottavia Restituata al Trono*; e *Il Giustino*, representada el 19 de diciembre de 1703 en el palacio real, para celebrar el vigésimo cumpleaños de Felipe V de España<sup>46</sup>. El abate Guilio Convò fue el autor de los libretos de ambas óperas: el de *Il Giustino* fue la revisión de un drama de Beregani que se representó en Venecia con música de Legrenzi en 1683 y en Nápoles en 1684<sup>47</sup>. Domenico utilizó ocho de las arias de Legrenzi y compuso nueva música para el resto de la ópera.

Poco se sabe de la representación de *Ottavia*; sin embargo la de *Il Giustino* fue claramente un asunto de la familia Scarlatti. Dos o quizá tres de los tíos de Domenico trabajaron en ella<sup>48</sup>. Tommaso Scarlatti cantó el papel de Amantio, y Nicola Barbapiccola, esposo de Anna Maria Scarlatti, fue el empresario. No obstante, la muerte de Anna Maria Scarlatti, ocurrida cinco días antes del estreno, nubló la representación. Un tal Giuseppe Scarlatti, probablemente tío de Domenico, a no ser que, como hijo de semejante familia de prodigios, se tratase de su hermano de catorce años, fue el escenógrafo y el tramoyista. Decididamente, el joven águila estaba aún en el nido familiar.

Las arias que conocemos de ambas óperas son, en su conjunto, bastante convencionales y adolecen de ritmos y estructuras de frase monótonos y trillados. La grandiosa escena inicial de *Ottavia*, en la cual Nerón y Popea contemplan la destrucción de la estatua de Octavia en el capitolio romano y su sustitución por una de Popea, apenas parece corresponder a la música bastante severa de Domenico. En el resto de la ópera, utiliza recursos tan habituales como majestuosos ritmos con puntillo «alla Francese», cuerdas al unísono con los bajos, dúos para soprano y contralto plagados de terceras y el aria acostumbrada de indignación trágica para soprano con acompañamiento de cuerdas *tremolando*. No obstante, unos cuantos intervalos vocales característicamente scarlattianos y sus primeros puntos de pedal interno son anuncio del estilo de sus óperas maduras.

Los libretos de estas óperas son tan convencionales como su música. Al abrir las amarillentas páginas de los pocos ejemplares que nos han llegado —que en gran cantidad, y según la costumbre dieciochesca, se repartían entre el público asistente junto con velas que les permitían leerlos durante la representación—, uno no puede menos que sonreír ante los comentarios que hizo Benedetto Marcello sobre estas invenciones literarias. En general, no son menos triviales que las escenografías; en realidad, casi siempre se les puede considerar como verdaderos antepasados de los guiones de cine melodramático. En la introducción al libreto de *Ottavia*, su autor se excusa por falta de tiempo diciendo que la obra es convencional. Marcello sugiere en su *Teatro alla Moda* que «será muy útil para el poeta moderno afirmar que escribió la ópera en años anteriores, y si además añade que lo hizo en pocos

---

<sup>46</sup> Toda información no acreditada, sobre las óperas y sus representaciones se ha tomado de la música manuscrita o impresa, o de los libretos originales impresos. En el apéndice VI se indican todas las fuentes.

<sup>47</sup> Albinoni puso música más adelante al drama de Beregani (Bolonía, 1711), labor también realizada por Vivaldi (Roma, 1724) y por Haendel, con diversas modificaciones (Londres, 1736). Wolff, *Die Venezianische Oper*, pág. 84.

<sup>48</sup> Sartori, *Gli Scarlatti a Napoli*, págs. 374-379.



días actuará como es propio de un verdadero *moderno* (aunque haya trabajado en él durante años)...»<sup>49</sup>. Observaciones como ésta solían ir acompañadas, como en *Ottavia*, por la aseveración del libretista, no siempre convincente, de que aunque se permitía el uso de libertades en la plasmación poética de determinados sentimientos, él vivía de acuerdo con los principios cristianos.

Marcello destaca, de forma satírica, la clase de dedicatoria que antecede a *Ottavia* (en este caso a «la signora Dña. Catarina de Moscosa, Ossorio, Urtado de Mendoza, Sandoval, y Rocas, contessa di San Stefano de Gormaz, etc.»). Dice que el poeta, «al dedicar el libreto a un gran personaje, procurará que éste (o ésta, ya que el pronombre que usa Marcello deja este punto en la ambigüedad), sea más rico que culto. Le hará compartir una tercera parte de la dedicatoria con un buen mediador, aunque éste sea el cocinero o el ama de llaves del dedicando. En primer lugar tendrá que informarse de la cantidad y calidad de los títulos con los que adornará el nombre en el frontispicio, incrementándolos con varios etcéteras. Exaltará la familia y las glorias de sus antepasados, utilizando con frecuencia en la epístola las palabras liberalidad, naturaleza generosa, etc. Si no encuentra en el personaje motivos de elogio, cosa que sucede a menudo, dirá que calla para no ofender su modestia, pero que la fama con cien sonoras trompetas proclamará su renombre inmortal de un polo a otro. Terminará la epístola diciendo que, como prueba de su más profunda veneración, besa los saltos de las pulgas de los perros de su excelencia»<sup>50</sup>. En realidad, en ninguna época, para lograr el mecenazgo, ha sido imprescindible la sinceridad.

En 1704, Domenico revisó *Irene* de Pollaroli, creando para ello treinta y tres de las cincuenta y cinco arias y un dúo. Cuando se representó, hizo el papel de Hali Tommaso Scarlatti, siendo el empresario Nicola Barbapiccola. En líneas generales, las arias de Domenico parecen bastante forzadas y faltas de inspiración, aunque algunas tienen características interesantes. Hay un aria muy florida para tenor: «Voler cedere il suo bene»; una aria de soprano: «Chi tanto l'alma brama», con *obbligato* de violoncelo; otra aria: «Vo'dividere il mio affetto» con la indicación «Alla Francese» para el primer violín y las partes de bajo. Otra aria: «Per lei caro m'è ogni duol», tiene un bajo donde se indica: «Violoncello e Leuto soli»; en otra: «Dimmi se abra mai fin», son notables los cambios de tempo que pasan de un triste adagio a un presto furioso. El aria: «Si viva si muora», tiene un curioso parecido con la música que J. S. Bach escribió para: «Ich hatte viel Bekümmerniss»; y otra: «Per ché sprezzar» tiene el mismo ritmo que el tema de una de las fugas para órgano en sol mayor de Bach<sup>51</sup>. En 1704, fecha de las primeras composiciones conservadas de Bach, éste, Haendel y Scarlatti —que nacieron en el mismo año—, se encontraban muy próximos estilísticamente, por lo menos en sus composiciones vocales. Sólo más adelante cada uno siguió su propio camino.

Un pasaje de *Irene* al que Domenico puso música, a pesar de lo convencional de su sentimiento, nos hace preguntarnos si su tema no tenía ya un significado especial para el joven compositor.

<sup>49</sup> Marcello, pág. 7.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> J. S. Bach, *Werke*, XV, pág. 172.

«Ogni amante hà un bel momento  
Se non coglie è per sua colpa»

(Todo amante tiene su momento especial  
Si no lo aprovecha es por su culpa)

¿Habría ya descubierto esto el joven Domenico? No tenemos indicios para saberlo. Dejando a un lado lo que expresó en música, los sentimientos íntimos de Domenico Scarlatti permanecen totalmente desconocidos durante toda su vida. No han sobrevivido cartas ni anécdotas que nos den más allá de una mera indicación, y los años de su juventud se caracterizan, en particular, por un misterioso anonimato. No sabemos nada de las aventuras, pasiones e intrigas de Domenico en los cuarenta y dos años que precedieron a su matrimonio.

Mientras tanto, Alessandro Scarlatti, desde Roma, observaba la situación napolitana con pesimismo. El mecenazgo de los virreyes españoles de Nápoles resultaba más dudoso que nunca debido a la inminente posibilidad de que un gobierno austriaco los sustituyera. Si al abandonar su puesto de director de la capilla virreinal, pensó Alessandro que Domenico, a pesar de su juventud, lo obtendría, perdió toda esperanza cuando Gaetano Veneziano fue nombrado en su lugar el 25 de octubre de 1704<sup>52</sup>. A partir de este momento, Alessandro hizo todo lo que pudo para colocar a sus hijos en otros lugares. Gracias al cardenal Albani, en febrero de 1705 logró que su hijo mayor Pietro fuese nombrado maestro de la capilla de la catedral de Urbino<sup>53</sup>. En primavera, y ejerciendo todo el peso de la autoridad paterna, Alessandro hizo que Domenico abandonase Nápoles y fuese a Venecia en compañía de Nicolo Grimaldi, uno de los cantantes *castrati* más famosos de su época, famoso intérprete de algunos protagonistas de las óperas de Alessandro. Domenico, que aún no había cumplido los veinte años, no volvería a regresar a Nápoles, excepto como visitante<sup>54</sup>. Su futuro musical se hallaba en otra parte.

<sup>52</sup> Dent, pág. 116, del R. Archivio di Stato de Nápoles, Mandati dei Vicerè, vol. 319, fol. 20.

<sup>53</sup> Ligi, págs. 133-134.

<sup>54</sup> Cristoforo Caresana ocupó temporalmente el puesto de Domenico Scarlatti cuando a éste se le concedió permiso para marchar de Nápoles en 1705. (Giacomo, *Il Conservatorio di Sant'Onofrio*, pág. 145.)





## Capítulo II

### El aguilucho

*La carta de Alessandro. Venecia. Música y mascaradas. Los conservatorios. Gasparini. La ópera veneciana. Primera descripción de la interpretación al clavicémbalo de Domenico. Roseingrave. Amistad con Haendel.*

Enviado por Alessandro, Domenico, camino de Venecia, se detuvo en Florencia para entregar una carta dirigida a Ferdinando de Medici:

«Alteza Real:

»Mi hijo Domenico humildemente se postra con mi corazón a los pies de Su Alteza Real, en cumplimiento de su deuda y de la mía de profunda consideración y más humilde obediencia. Le he arrancado a la fuerza de Nápoles donde, si había lugar para su talento, su talento no era para tal lugar. También le saco de Roma, pues en Roma no hay refugio para la Música, que vive como una pordiosera. Este hijo mío es un águila cuyas alas ya han crecido. No debe permanecer ocioso en el nido y no debo impedir su vuelo.

»Aprovechando la ocasión de que el virtuoso Nicolino de Nápoles pasa por aquí camino de Venecia, he pensado enviarle con él, con la única escolta de su propia habilidad. Ha progresado mucho desde que a mi lado gozó del privilegio de servir personalmente a Su Alteza hace tres años. Como un vagabundo está dispuesto a aprovechar cualquier oportunidad que se le pueda presentar y que hasta hoy ha esperado inútilmente en Roma. Mi intención es que antes de que prosiga su viaje en busca de fortuna, se postre a los pies de Su Alteza Real para recibir y cumplir las órdenes más ilustres y respetadas de su Señor más grande y exaltado, su Mecenas y Benefactor más clemente, que es también el mío. Son nuestra gloria, honor y privilegio el que el mundo sepa que somos los más humildes servidores de Su Alteza Real. Esta reflexión consuela mi espíritu y me hace esperar un feliz resultado al peregrinaje de mi hijo. Tras encomendarle a la providencia y a la protección divina, fuentes de toda bondad, ofrezco mis súplicas más humildes al patronazgo más ilustre y poderoso de Su Alteza Real, ante quien yo, humilde servidor, me inclino con el más profundo respeto y obediencia, como siempre he hecho en mi vida.

De Su Alteza Real

Roma, 30 de mayo de 1705

el más humilde devoto y agradecido servidor  
Alessandro Scarlatti»<sup>1</sup>.

Alessandro da por hecho, en esta carta al príncipe Ferdinando, que casi no había posibilidad de que Domenico consiguiese un buen mecenas en Roma. Tampoco él se sentía contento. El teatro público, durante mucho tiempo objeto de muchas persecuciones papales, por entonces había sido casi por entero suprimido<sup>2</sup>. Con la excepción de las óperas que componía para Pratolino, Alessandro, en Roma, se dedicaba casi exclusivamente a la música religiosa y de cámara, y consideraba que el mecenazgo eclesiástico era claramente inferior al de los príncipes. Acariciaba esperanzas de recibir un nombramiento, no sólo para él sino también para Domenico, de parte del príncipe.

En el caso de que estas esperanzas no cobrasen realidad, como efectivamente sucedió, Alessandro consideraba que Venecia era el sitio ideal para que el aguilucho desplegara sus alas. Sus numerosos teatros de ópera, incontables actividades musicales, y su prodigalidad constituían el ámbito de mayores horizontes de toda Italia.

Cuando Domenico y Nicolino llegaron a Venecia, encontraron lo que parecía ser el carrusel de Europa. Venecia apenas ha cambiado desde aquella época. Su luz, el color de sus iglesias y palacios y la vida que bulle en sus canales, a pesar de la intrusión moderna de las motoras y *vaporetti*, son los mismos. Sin embargo, su entorno teatral, que en la actualidad con tanta frecuencia parece irreal, se veía animado por un gentío que vestía en plena concordancia con el colorido y riqueza de la ciudad. Estaba a punto de producirse el grandioso clímax final del esplendor y la alegría venecianos. Iba a hacerse realidad el mundo de Canaletto, Guardi y Longhi, de Casanova y Goldoni. La plaza de San Marco era un gigantesco salón para visitantes y venecianos de todas las clases sociales, cuyo jardín o parque eran el Gran Canal y la inmensa laguna, y cuyos lugares de intriga eran los callejones de la ciudad. Sólo he presenciado una vez la reencarnación de la pintura veneciana de principios del siglo XVIII, y fue en la representación de una comedia de Goldoni en una de las plazas públicas. El ciclorama pintado del escenario apenas se distinguía de los edificios que lo rodeaban, como tampoco se distinguía el dialecto veneciano de los actores de la charla del público. Después, las mujeres en traje de noche, se alejaron por los estrechos callejones de la plaza, llenándolos de vida con el color de sus ropajes de seda o brocado. Sólo les faltaba llevar máscaras (que en Venecia nunca podrían sustituir sus descendientes en línea recta: las gafas oscuras). El vestuario masculino era más elegante que el *smoking*.

En la época de Domenico Scarlatti, los visitantes siempre observaban que «aquí están más en voga las mascaradas que en cualquier otra parte. La gente sale con antifaces a tomar el fresco, al teatro y a los bailes, y es el placer predilecto, tanto de los aristócratas como del populacho. Ello da lugar a muchas aventuras y a veces, gracias a la máscara, uno conoce a gente que sin esta moda sería imposible»<sup>3</sup>. La historia no cuenta ninguna aventura de Domenico Scarlatti.

<sup>1</sup> Florencia, Archivio Mediceo, Filza, 5891, n.º 502. Reproducido en facsímil en *Gli Scarlatti*, págs. 51-52, editado por la Accademia Musicale Chigiana.

<sup>2</sup> Ademollo, págs. 195, 207; Dent, pág. 75.

<sup>3</sup> Pöllnitz, vol. I, pág. 411.



Los venecianos estaban siempre sumidos en música, desde la aristocrática *Accademie* de los nobles y ricos, a las canciones populares de los gondoleros y la melopea antifonal de Tasso y Ariosto, entonada por los pescadores<sup>4</sup>. En 1705<sup>5</sup>, además de numerosos teatros, había cuatro dedicados a la ópera. Junto a las muchas representaciones celebradas en teatros, iglesias, conventos y palacios, se escuchaba música en Venecia a todas horas del día, en los canales, en las plazas y en los callejones.

Un viajero que había estado en Venecia unos cuantos años antes, observa «las extraordinarias y magníficas serenatas que los galanes de la ciudad entonan, desde las góndolas, a damas y novicias, que se solazan mucho con este entretenimiento. La libertad que confiere la noche y la dulzura del aire inspira por igual a ambos sexos el deseo de pasar las noches *en deshabillé* en el agua. Todos se preocupan de no ser reconocidos, por lo que reina un inmenso silencio en medio de esta gran concurrencia, entregada de pleno, y calladamente, al goce del placer de la música y a las más encantadoras delicias de las frescas brisas»<sup>6</sup>.

El barón Pöllnitz escribe: «...pocas naciones cubren las apariencias externas de la religión mejor que los *italianos* en general, y que los *venecianos* en particular, de quienes se puede decir que pasan una mitad de la vida pecando y la otra pidiendo perdón a Dios»<sup>7</sup>.

Las apariencias externas de la religión en Venecia iban abundantemente acompañadas de música, en especial en las iglesias conventuales asociadas con los conservatorios u *Ospedali* (hasta era característico que los teatros de óperas venecianos llevaran nombres de santo, según las parroquias a las que pertenecían)<sup>8</sup>. Entre las iglesias venecianas, «más frecuentadas para agradar el oído que por auténtica devoción», el barón Pöllnitz cita en primer lugar «la iglesia de *la Pietà*, que pertenece a unas monjas que no reconocen a más padre que el amor...», descrito de manera más sobria por el doctor Burney como «una suerte de hospital de beneficencia para hijos naturales, bajo la protección de diversos nobles ciudadanos y comerciantes, los cuales, aunque los gastos son muy grandes, contribuyen anualmente a sostenerlo»<sup>9</sup>. Dice Pöllnitz: «la concurrencia de la gente a esta iglesia en domingos y festivos es extraordinaria. Es el lugar de cita de todas las coquetas de Venecia, como de aquellos que adoran las intrigas, de las cuales pueden tener allí el corazón y las manos llenas»<sup>10</sup>. Esta afirmación se ha visto ampliada por ciertos pasajes de las memorias de Casanova<sup>11</sup>. El entusiasmo que siente por las chicas de *la Pietà*, que no excluye el *double-entendre*, hace exclamar al Président de Brosses: «Cantan como ángeles y tocan el violín, la flauta, el órgano, el oboe, el violoncello, el fagot; en resumen no hay instrumento lo bastante grande que las asuste. Os aseguro que no hay nada

<sup>4</sup> Goethe, *Italianische Reise*, vol. I, págs. 82-83 (7 de octubre de 1786). Baretti, *An Account of the Manners and Customs of Italy*, vol. II, págs. 153-154, cita la notación hecha por Giardini de la melodía que cantaban los pescadores; en Burney, *A General History of Music*, vol. II, págs. 452-453, aparece una notación de Tartini.

<sup>5</sup> Wiel, págs. 8-11.

<sup>6</sup> Limojon de St. Didier, *The First Part*, págs. 71-72.

<sup>7</sup> Pöllnitz, vol. I, pág. 411.

<sup>8</sup> Goethe, *Italianische Reise*, vol. I, pág. 73 (3 de octubre de 1786).

<sup>9</sup> Pöllnitz, vol. I, págs. 414-415; Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pág. 139.

<sup>10</sup> Pöllnitz, vol. I, págs. 414-415.

<sup>11</sup> Casanova, *Mémoires* (ed. Garnier), vols. II-III.



más agradable que ver a una monja joven y guapa, con su hábito blanco, con un ramito de flores de granado tras la oreja, dirigir la orquesta y marcar el compás con toda la gracia y exactitud imaginables»<sup>12</sup>. Muchos años después, William Beckford describe, cargado de ironía, la música de *la Pietà*: «La vista de la orquesta me hace sonreír. Supongo que usted sabe que es totalmente del género femenino y no hay nada más vulgar que ver una delicada y blanca mano moverse por los trastes de un enorme contrabajo, o un par de rosadas mejillas resoplando con todas sus fuerzas en una trompa. Las de más edad y de tipo amazona, que han abandonado sus violines y sus amantes, se dedican a tocar los atabales, y hasta una pobre señora cojita, que nunca tuvo suerte en el amor, da pie a una admirable figura con el fagot»<sup>13</sup>.

Domenico Scarlatti fue, sin duda, con mucha frecuencia a *la Pietà*. Durante la mayor parte de su vida, Antonio Vivaldi trabajó allí<sup>14</sup>, y allí, pocos años antes de que Sebastián Bach transcribiera parte de sus conciertos, los escuchó Domenico. Aunque la música de Vivaldi dejó una huella menos evidente en el estilo de Scarlatti que en el de Bach, en algunas de sus primeras sonatas es reconocible la influencia de sus conciertos (véase por ejemplo la sonata n.º 37).

La principal razón por la cual Domenico frecuentaba *la Pietà*, sin embargo, debió de ser la presencia de Francesco Gasparini, antiguo amigo y colega de su padre, como director de coro, que se hallaba entonces en la cumbre de su fama<sup>15</sup>. En 1705, se presentaron nada menos que cinco de sus óperas en el teatro de San Cassiano de Venecia<sup>16</sup>. Una de éstas fue *Ambleto*, con libreto de Zeno y Pariati, a la cual Domenico pondría música diez años más tarde. Nacido en Camajore, cerca de Lucca, en 1668, Gasparini estudió en Roma con Corelli y Pasquini, y desde muy joven fue amigo de Alessandro Scarlatti<sup>17</sup>. El doctor Burney nos cuenta:

«Mientras Scarlatti residía en Nápoles, tenía en tanta estima a Francesco Gasparini, compositor y maestro de clavicémbalo de gran fama en Roma, que hizo que su joven hijo Domenico fuese a estudiar con él a esta ciudad. Este testimonio de confianza en su probidad y habilidad, dio lugar a una singular correspondencia entre estos dos grandes músicos. Gasparini compuso una cantata en un estilo muy rebuscado y curioso, digna del renombre de tal maestro y se la mandó a Scarlatti...

«A esta epístola musical, Scarlatti no sólo le añadió un aria, sino que replicó con otra cantata en un estilo aún más ornamentado y sutil, en la cual utilizó la misma letra. Esta réplica produjo otra de Gasparini..., en ella la modulación de los recitativos es muy erudita y abstrusa.

«Al parecer, Scarlatti se decidió a tener la última palabra en esta correspondencia de cantatas, y le envió una segunda composición con el mismo libreto, en la cual la modulación es aún más rebuscada y su notación la más equívoca y enredada que jamás se haya escrito»<sup>18</sup>.

(Es evidente que Burney simplificó en lo relativo a las fechas. El intercambio de

<sup>12</sup> De Broses, vol. I, pág. 238.

<sup>13</sup> Beckford, *The Travel Diaries*, vol. I, págs. 108-109.

<sup>14</sup> Pincherle, *Antonio Vivaldi*, vol. I, págs. 17-27.

<sup>15</sup> Celani, *Il primo amore di Pietro Metastasio*, pág. 243.

<sup>16</sup> Wiel, págs. 8-10.

<sup>17</sup> Celani, *Il primo amore di Pietro Metastasio*, pág. 243.

<sup>18</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 635.

cantatas tuvo lugar mucho más tarde, en 1712<sup>19</sup>. Lo más probable es que la relación entre Gasparini y Domenico tuviese lugar cuando ambos vivían en Venecia, a menos que Alessandro hubiese enviado a Roma a Domenico antes de 1701.)

Cuando tenía veinte años, sin embargo, Domenico ya había superado la fase de aprendizaje técnico. Lo más probable es que Gasparini le diese consejos sobre sus composiciones y que Domenico aprendiese con él los entresijos de cómo escribir música religiosa y teatral, ampliando y desarrollando así los conocimientos adquiridos con su padre.

Uno de los alumnos de Gasparini en años posteriores fue Johann Joachim Quantz, flautista y maestro de Federico el Grande. En su autobiografía, Quantz evoca cariñosamente la enseñanza de este «hombre amable y honorable», durante los seis meses que pasó a su lado en Roma en 1724<sup>20</sup>. También rememora la generosidad de Gasparini al ofrecerse a revisar y aconsejarle sobre sus composiciones sin ningún tipo de recompensa: «¡Ejemplo extraordinario para ser de un italiano!». Entre los alumnos que tuvo Gasparini en Venecia, se encontraban Benedetto Marcello y la gran cantante Faustina Bordoni, quien más adelante sería esposa de Hasse<sup>21</sup>. Metastasio, que estuvo a punto de casarse con la hija de Gasparini, en 1719 le dedicó, en Roma, un soneto hermoso<sup>22</sup>. Domenico Scarlatti, sin duda alguna, en los años que pasó en Roma posteriormente, gozó de la compañía de su antiguo amigo y maestro.

Durante la época en que Domenico vivió en Venecia, Gasparini escribió un pequeño manual sobre la interpretación del bajo cifrado, *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, que se publicó en 1708 y del que se hicieron varias ediciones, ya que durante medio siglo sirvió de modelo por su claridad pedagógica. Es posible que Domenico hablara de esta obra con Gasparini e incluso que le ayudara en su preparación para la imprenta. Algunos de sus detalles nos recuerdan a Domenico, aunque eran bastante corrientes en la música italiana de la época. Menciona ciertas libertades que se pueden tomar en cuanto a la resolución de disonancias, el doblamiento en el clavicémbalo, las séptimas disminuidas «que emplean en abundancia los compositores modernos». Pero es, especialmente, el capítulo dedicado a *Acciacature*, muy imitado después en tratados posteriores, el que nos da a conocer una de las características más notables de la posterior música para teclado de Domenico.

En su introducción a la obra, Gasparini resume los requisitos necesarios para ser un buen organista: «Es una gran verdad que para ser un auténtico y experto organista, es necesario el estudiar a fondo las partituras, y en especial las de las tocatas, fugas, ricercares, etc., de Frescobaldi y otros hombres excelentes; recibir instrucción de maestros buenos y eruditos; y finalmente, para saber acompañar, no sólo es necesario el dominar todas las buenas reglas del contrapunto, sino también poseer buen gusto, naturalidad y libertad (*franchezza*) para reconocer de inmediato la calidad de una composición y para, además de saber tocar en concierto, ser capaz de acompañar a un cantante con adecuación (*aggiustatezza*) y discreción, y así animarle, satisfacerle y apoyarle, más que confundirle.»

<sup>19</sup> Dent, págs. 140 y ss.

<sup>20</sup> Marpurg, *Historisch-kritische Beiträge*, vol. I, págs. 223-225.

<sup>21</sup> Celani, *Il primo amore di Pietro Metastasio*, pág. 243.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 246.



Podemos imaginar a Domenico Scarlatti respetuosamente diciendo «amén» a todo esto. Para nosotros tiene un interés especial la mención de Frescobaldi. A pesar de determinadas diferencias estilísticas, Frescobaldi, en muchos sentidos, es un auténtico antecesor espiritual de Scarlatti. Ambos respetaron el antiguo contrapunto; ambos fueron incansables a la hora de experimentar con el cromatismo y las nuevas relaciones armónicas; ambos sintieron pasión por la declamación extravagante, atemperada por un infalible sentido de la sobriedad fundamental y la adecuación de la forma.

En el otoño de 1705, el afamado compañero de viaje Nicolo Grimaldi representó la ópera de Gasparini *Antioco*<sup>23</sup>. Domenico, quien debido a su amistad con Gasparini y Nicolino debió de asistir a los ensayos, tuvo oportunidad de admirar el modo de actuar por el cual este último era famoso. Cuando, tres años después, éste se presentó en Inglaterra, sir Richard Steele dijo de él en *The Tatler*: «Es un actor que, mediante la gracia y propiedad de sus movimientos y gestos, enaltece la figura humana..., que plasma el personaje que representa en una ópera mediante la acción, del mismo modo que con las letras lo hace por medio de su voz. Cada uno de sus miembros y dedos contribuye a crear el personaje, de modo que hasta un sordo podría entenderlo. No hay postura hermosa de antigua estatua que no sea capaz de encarnar, según requieran las diferentes circunstancias de la historia. Representa los gestos más comunes de manera adecuada a la grandeza de sus personajes, y emula a los príncipes hasta en la entrega de una carta o el envío de un mensajero»<sup>24</sup>.

Un relato de Limojon de St. Didier sobre el público veneciano ante el que actuaba Nicolino, contrasta con las anteriores palabras sobre su nobleza de sir Richard Steele. Sus evidentes exageraciones aparecen en otras descripciones de la época. En realidad, cualquiera que conozca el público italiano de nuestro tiempo, puede comprender las extravagancias a que era dado el del siglo XVIII.

«Los que componen música de ópera tienen como meta acabar las escenas de los actores principales con arias que encanten y eleven, para así obtener el aplauso del público. De este modo, obtienen tal éxito que uno sólo oye mil *benissimo* al unísono; sin embargo no hay nada tan notable como las agradables bendiciones y ridículos piropos de los *gondoleros*, desde el foso, a las cantantes, a las que gritan: «*Sia tu benedetta, benedetto il padre che te genero*». Sin embargo, estas aclamaciones no siempre están dentro de los límites de la modestia, ya que estos descarados tipos dicen lo que les viene en gana; de este modo consiguen que el público ría en vez de enfurecerse.

«Algunos caballeros han demostrado sentirse tan transportados y enloquecidos por las encantadoras voces de estas mujeres, que inclinándose fuera de los palcos gritan: *Ah cara! mi Butto, mi Butto*, expresando de esta manera los raptos de placer que estas divinas voces les producen. Uno paga cuatro liras en la puerta y dos más por una silla en el foso, lo cual significa tres chelines y seis peniques ingleses, eso sin sumar el libreto de la ópera y la vela, cosa que todos compran, ya que sin ello ni siquiera los nativos entenderían casi una palabra de la historia o del argumento de la composición...

<sup>23</sup> Wiel, pág. 8-9.

<sup>24</sup> Citado en Burney, *General History of Music*, vol. II, págs. 661-662.



»Sin embargo —observa nuestro autor—, todo sucede con una mayor decencia en el teatro de la ópera que en el de la comedia.

»Los jóvenes nobles no van tanto a la comedia para reírse con las bufonías de los actores, como para jugar con sus propias partes pudendas; a sus palcos, suelen ir acompañados por cortesanas, y se forma tal confusión y a veces ocurren accidentes tan sorprendentes y contrarios a las reglas de la decencia, que por lo menos se deben respetar en todos los lugares públicos, que de verdad, hay que ver esas transacciones para creerlas. Una de sus diversiones más ordinarias consiste, no sólo en escupir al foso, sino tirar rapé y cabos de vela, y si localizan a alguien decentemente vestido y con sombrero emplumado, uno puede estar seguro de que lo asediarán con todo su empeño.

»La libertad que se toman los que están en el foso, y siguen el ejemplo de la nobleza, hace que finalmente la confusión llegue a ser insoportable. Los *gondoleros* se dedican a otorgar sus impertinentes aplausos a ciertos gestos de los bufones que no serían tolerados en ningún otro sitio. Tampoco resulta extraño que todo el teatro estalle en terribles exclamaciones contra los actores, quienes no se sienten, en absoluto, dispuestos a agradar y se ven obligados a marcharse y a que otros les sustituyan, ya que el grito continuo es *fuora buffoni*»<sup>25</sup>. El doctor Burney dice que: «Para ser justos con el gusto y el discernimiento italianos, hay que reconocer que cuando admiran algo lo hacen de manera excelente y nunca “pierden el tiempo con tibieza” sino que expresan el rapto de una manera sólo peculiar a ellos; parecen agonizar de un placer demasiado intenso como para sentir dolor»<sup>26</sup>.

Domenico Scarlatti nunca se enfrentó al público operístico excepto en dos ocasiones, diez años más tarde, en Roma. El resto de sus obras fueron encargos privados. Sin duda, su vida diaria fue tranquila y reservada y hasta pasaba desapercibida, pues él aparece muy poco nombrado en las obras de sus contemporáneos. Es probable que nunca tocara el clavicémbalo en público. Hasta las piezas de más brillante virtuosismo de sus años posteriores estaban destinadas a cenáculos privados. Desconocemos qué tipo de música para teclado escribió Domenico mientras vivía en Venecia, aunque sí sabemos que su forma de interpretar era ya asombrosa. Los únicos relatos sobre sus ejecuciones a lo largo de toda su vida, aparte de unas cuantas menciones breves, pertenecen a esta época, Thomas Roseingrave, excéntrico músico irlandés, que más adelante fue el principal promotor del culto a Scarlatti que floreció hacia mediados del siglo XVIII en Inglaterra, contó a Burney cómo eran sus ejecuciones, quizá realizándolas por el tiempo ya-transcurrido.

Nos dice Burney que el joven irlandés «considerado como un muchacho con disposiciones singulares para el estudio de su arte, fue honrado por el capítulo de St. Patrick con una pensión que le permitió viajar para cultivarlas»<sup>27</sup>... Al llegar a Venecia,

<sup>25</sup> Limojon de St. Didier, *The Third Part*, pág. 63-67.

<sup>26</sup> Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pág. 144.

<sup>27</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, págs. 703-704. Aquí Burney dice: «Y hacia el año 1710 se marchó a Italia». A menos que Domenico hiciera visitas posteriores a Venecia, esta fecha es probablemente incorrecta, ya que en esta época trabajaba en Roma. Desconocemos las fechas exactas del viaje o viajes de Domenico a Venecia entre el 30 de mayo de 1705 —fecha de la carta que Alessandro dió a Domenico al salir de Roma— y la cuaresma de 1709, cuando Domenico ya era *maestro di cappella* de la reina de Polonia en Roma.

camino de Roma, tal como él me contó, fue invitado, por su carácter de forastero y virtuoso, a una academia (*sic*) celebrada en la casa de un noble, donde, como a otros, le pidieron que se sentase al clavicémbalo y deleitase al público con una tocata que sirviese de ejemplo *della sua virtù*, y, según sus mismas palabras “al encontrarme mejor de ánimo y de dedos de lo que es habitual, demostré lo que valía, mi querido amigo, y creo, por los aplausos que recibí, que mi interpretación causó buena impresión en el público”. Después de una cantata entonada por una alumna de F. R. Gasparini, que la acompañó, un serio joven, vestido de negro y con peluca del mismo color, que se hallaba en un rincón de la sala, que estuvo muy atento y silencioso mientras Roseingrave tocó, accedió a sentarse al clavicémbalo. Según Rosy, cuando empezó a tocar, creyó oír cien diablos tocando el instrumento. Nunca antes había asistido a una ejecución tan deslumbrante. Esta interpretación superó tanto a la suya propia, e incluso el grado de perfección al que él aspiraba a llegar algún día, que, si hubiese tenido a mano el utensilio con que hacer lo que pensó, en aquel momento se hubiese cortado los dedos. Cuando preguntó por el nombre de intérprete tan extraordinario, le dijeron que se trataba de Domenico Scarlatti, hijo del renombrado Cavalier Alessandro Scarlatti. Roseingrave afirmó que después estuvo un mes sin tocar el instrumento. Sin embargo, después de este encuentro llegó a ser amigo muy íntimo del joven Scarlatti, a quien siguió a Roma y Nápoles, y apenas si le dejaba un momento mientras estuvo en Italia, lo cual no sucedió hasta después de la Paz de Utrecht»<sup>28</sup>.

Roseingrave nunca olvidó este encuentro y fue él quien se ocupó de supervisar el estreno de la ópera de Scarlatti *Narciso* en el Haymarket Theatre londinense en 1720 y quien publicó en Inglaterra las sonatas de clavicémbalo.

Tras ser nombrado organista de la iglesia de St. George en la Hannover Square, de Londres, Roseingrave tuvo un final desgraciado. «Unos años después de haber sido elegido para este puesto, fijó sus ojos en una dama que no era tan constante como una paloma», según palabras de Burney, «la cual lo rechazó en el momento en que él creía estar unido a ella para siempre con más fuerza. El desafortunado amante sintió tan profundamente esta desilusión, que cayó en una locura caprichosa temporal. Decía que la crueldad de la dama le había roto el corazón de modo tan literal y tan total, que pudo oír sus cuerdas *romperse* cuando él recibió la sentencia. Debido a ello, desde entonces llamó al desorden de su intelecto su *crepación*, palabra tomada del verbo italiano *crepare*, que quiere decir romperse. Después de sufrir este infortunio, el pobre Roseingrave no pudo volver a oír ningún tipo de ruido sin sentir una gran consternación. Si mientras tocaba el órgano en la iglesia, alguien cercano tosía, estornudaba o se sonaba ruidosamente, de inmediato abandonaba el instrumento y salía corriendo del templo, en apariencia lleno de dolor y terror, y a voz en cuello decía que la vieja *herida* le atormentaba y hurgaba en su *crepación*.

»Hacia el año 1737, y debido a esta locura temporal, Mr. Keeble ocupó su puesto en la iglesia de St. George, quien, durante la vida de Roseingrave, dividió con él

<sup>28</sup> En 1714. Por lo menos hacia 1718 parece ser que Roseingrave ya había dado a conocer la fama de su amigo en Inglaterra. (Walker, pág. 195.) El 26 de marzo se cantaron en Londres obras del «famoso Domenico Scarlatti» y también una cantata de Roseingrave. (*The Daily Courant*, 25 de marzo de 1718.)



el sueldo. Una vez le forcé a que tocara el órgano en casa de Byfield, constructor de este tipo de instrumentos, pero sus nervios estaban tan destemplados que apenas sí pudo ejecutar algunas de las cosas que sabía y que su desorden mental aún no había anulado. El instrumento al que había dedicado los años más entusiastas de su vida, ostentaba unas señales muy singulares de diligencia y perseverancia: muchas de sus teclas habían perdido la cubierta de marfil dejando al descubierto la madera debido a tanto uso»<sup>29</sup>.

La amistad más importante de Domenico Scarlatti durante estos años, sin embargo, fue la de Haendel, el «*caro Sassone*», que había enloquecido a toda la Italia musical. Recordemos que Haendel tenía la misma edad que Domenico. En 1703-1704, Georg Frederik había conocido a Gian Gastone, hermano de Ferdinando de Medici en Hamburgo, quien le convenció para que le acompañase a Italia en 1706<sup>30</sup>. El primer biógrafo de Haendel, Mainwaring, nos cuenta que en la primera visita que hizo Haendel a Venecia «fue descubierto en una mascarada mientras tocaba el clavicémbalo con un antifaz puesto. Scarlatti, que se hallaba también presente, afirma que no se podía tratar de otro que del famoso sajón o del diablo»<sup>31</sup>. Este relato se ha convertido en una leyenda repetida una y otra vez entre los músicos, aunque su contexto es notablemente inexacto. Si, como parece probable, este encuentro tuvo lugar en Venecia, debió producirse en el invierno de 1707-1708, quizás durante el carnaval<sup>32</sup>. Mainwaring narra otro encuentro entre Scarlatti y Haendel, que probablemente sucedió en 1709, cuando ambos vivían en Roma.

«Cuando Haendel fue por primera vez a Italia, los maestros más estimados eran Alessandro Scarlatti, Gasparini y Lotti. Conoció al primero en el palacio del cardenal Ottoboni. Allí mismo conoció a Domenico Scarlatti, que entonces vivía en España y era autor de obras conocidas. Como el cardenal tocaba extraordinariamente bien el clavicémbalo, decidió que Haendel y Domenico probasen su habilidad. Esta prueba de competición al clavicémbalo tiene diversas versiones, en unas se dice que ganó Scarlatti. Sin embargo, cuando tocaron el órgano, no hubo la menor duda sobre el vencedor. El mismo Scarlatti reconoció la superioridad de su antagonista e ingenuamente afirmó que hasta que le oyó tocar el instrumento, no tenía idea de la fuerza expresiva de éste. Se sintió tan impresionado por su método peculiar de interpretar que le siguió por toda Italia, y nunca se sentía tan feliz como cuando estaba a su lado.

»Haendel con frecuencia hablaba de esta persona con gran contento; y en realidad tenía motivo para ello pues, además de su gran talento artístico, tenía un temperamento dulcísimo y su conducta era educadísima. Por otra parte, más adelante, los dos Plá, famosos oboístas llegados de Madrid, contaron que Scarlatti, tantas veces como era admirado por su excelsa ejecución, mencionaba a Haendel y se persignaba en prueba de veneración.

<sup>29</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, págs. 705-706.

<sup>30</sup> Stratfeild, págs. 24-26.

<sup>31</sup> Mainwaring, págs. 51-52.

<sup>32</sup> A continuación damos un resumen de los viajes de Haendel por Italia tomados de Stratfeild, págs. 28-49: Florencia, otoño de 1706; Roma, 4 de abril de 1707; marcha hacia Venecia después del 24 de septiembre, llega antes de finales de septiembre de 1707; Roma, antes del 3 de marzo de 1708; Nápoles; comienzos de julio, Roma, primavera de 1709; Venecia, diciembre de 1709; Hannover, primavera de 1710. No se sabe con certeza cuánto tiempo pasó Scarlatti en compañía de Haendel.



»Aunque nunca hubo dos personas que llegasen a tal perfección en sus respectivos instrumentos, sin embargo es digno de observación el hecho de que sus estilos interpretativos eran completamente diferentes. Parece que la característica perfección de Scarlatti se basaba en una determinada elegancia y delicadeza de expresión. Haendel poseía una brillantez singular y una excepcional digitación, sin embargo lo que le distinguía de otros intérpretes que poseían también estas mismas cualidades, eran un sonido, una fuerza y una energía asombrosas, características que se unían a las anteriores»<sup>33</sup>.

Haendel y Scarlatti, como ya hemos hecho observar en relación con las primeras óperas de Domenico, aún tenían un estilo compositivo muy parecido. Más adelante, cuando Domenico desarrolló su propio estilo individual en sus piezas para clavicémbalo, muy poco quedó en común entre ambos. Las obras que recuerdan a Haendel, son sólo por supuesto un puñado de piezas relativamente tempranas, y esta semejanza se debe más a unas características comunes que a cualquier influencia posible (véanse sonatas 35, 63, 85, por ejemplo). Pero no hay forma de fechar las primeras piezas escritas por Scarlatti y, como consecuencia, no se puede afirmar cuál era a ciencia cierta el estilo de su escritura para clavicémbalo durante sus años italianos, ni de qué modo él y Haendel pudieron influenciarse.

En la primavera de 1708, Haendel compuso en Roma *La Resurrezione*, con libreto de Carlo Sigismondo Capeci. Un año más tarde, Domenico, también en Roma, compuso su oratorio *La Conversione di Clodoveo Re di Francia*, con texto del mismo libretista. Pero en el otoño de 1709, Haendel se marchó a Venecia y al norte y ya no volvería a ver nunca más a su amistoso competidor. Domenico Scarlatti acababa también de completar sus *Flegeljahre*.

---

<sup>33</sup> Mainwaring, págs. 59-62.

## Capítulo III

### Patrimonio romano

*La reina Cristina y su círculo. El cardenal Ottoboni. Pasquini. Corelli. Arcadia. María Casimira de Polonia. Capeci, Juvarra y las óperas de Domenico.*

Los años que Domenico Scarlatti vivió en Roma, los pasó bajo la influencia de una soberana sin dominios, a la que nunca llegó a conocer y que, sin embargo, dejó un legado a perpetuidad para todas las ramas de las artes y las letras romanas cuando murió en 1689. Se trataba de la reina Cristina de Suecia, primera mecenas de su padre, bajo cuya protección alcanzó sus primeros éxitos, y fuente de inspiración del patrimonio romano de Domenico en todos sus aspectos importantes. En la sociedad que frecuentó Domenico, los amigos y admiradores de la soberana aún eran numerosos; sin embargo, la primera mecenas que tuvo él en Roma pasó todo el tiempo intentando emular sin éxito a su brillante predecesora.

☛ Cristina de Suecia abdicó del trono a la edad de 28 años, y a pesar de la consternación de los protestantes que había defendido su padre Gustavo Adolfo, anunció oficialmente su conversión al catolicismo<sup>1</sup>. A los animados salones del Palazzo Riario del Trastevere, abiertos por la reina desde 1659<sup>2</sup>, acudían en masa poetas, eruditos, diplomáticos, prelados, hombres de letras de paso por la ciudad y los maestros de la academia Arcadia, fundada más adelante en memoria de la reina. Para ella, Bernardo Pasquini escribió música durante muchos años<sup>3</sup>, y Arcangelo Corelli le dedicó su primer libro de sonatas trío. Alessandro Scarlatti, antes de cumplir veinte años, fue admitido en tan ilustre compañía como maestro de capilla de la reina<sup>4</sup>.

☛ De esta gran *Pallas Nórdica*, parangón de la mujer literata romana y modelo inigualable desde entonces, nos dejó un retrato un viajero: «Su M. tiene más de sesenta años de edad, es de estatura muy baja, extremadamente gorda y fuerte. Su cutis, voz y aspecto son muy masculinos; su nariz es grande, sus ojos inmensos y azules,

<sup>1</sup> Bain, capítulos VI y VII.

<sup>2</sup> Pincherle, *Corelli*, pág. 15.

<sup>3</sup> Cametti, *Cristina di Svezia*.

<sup>4</sup> Dent, pág. 25.

y sus cejas rubias. Tiene papada donde destacan largos vellos y el labio inferior prominente. El color de su cabello es castaño claro, lo lleva corto y empolvado, pero sus rizos son naturales. Tiene un aire sonriente y maneras educadas. Por lo que se refiere a su vestimenta, imaginemos un *Justaucor* masculino de raso negro que le llega hasta las rodillas con botones casi hasta abajo; una capa negra muy corta que deja ver un calzado masculino; en vez de un lazo en el cuello lleva una cinta negra anudada; un cinturón sobre el *Justaucor* le sujeta el vientre y le da aspecto de redondez»<sup>5</sup>.

La reina Cristina fue una apasionada protectora del teatro. Su secretario, el conde d'Alimbert, dirigía la principal sala de ópera pública de Roma, la Tor di Nona, reconstruida en las orillas del Tíber en 1671, aunque sería demolida por orden papal en 1697<sup>6</sup>. En Roma, el teatro tenía un destino incierto, pues se veía sujeto, de vez en cuando, a los ataques de prelados mojigatos. Sin embargo, la reina odiaba la beatería y la combatió vigorosamente dentro del clero. Más de una vez prefirió ignorar las nubes de escándalo que rodeaban a ciertos personajes del teatro y hasta llegó a defenderlos en público. Cuando Alessandro Scarlatti estrenó su primera obra en el Collegio Clementino, en 1679, ella brindó su protección al joven compositor, que «había caído en notable desgracia con la corte del cardenal vicario debido al matrimonio clandestino de su hermana con un clérigo. La reina, sin embargo, envió su carroza a recogerle para que pudiese tocar en la orquesta, aún cuando el mismo cardenal vicario estaba presente con Su Majestad entre el público»<sup>7</sup>.

La música de las óperas romanas de este siglo y del siguiente, no tenía gran relevancia frente al éxito de los cantantes, la vanidad del libretista y la fama de los escenógrafos. Richard Lasses nos cuenta el deslumbramiento que sintió por «la curiosa *Opera* o *Drammata* musical, recitada con tan admirable arte y representada con tan maravillosos cambios de escena, que no puede haber nada más sorprendente. He visto en los escenarios ríos caudalosos y botes movidos por remos; aguas que se desbordan invadiendo sus orillas y el escenario; hombres que vuelan por el aire, serpientes que se arrastran, casas que repentinamente se derrumban, templos y *Boscos* que aparecen. Ciudades enteras, ciudades conocidas que surgen de pronto con hombres caminando por sus calles; la aparición del sol que aleja las tinieblas, confites que caen sobre las cabezas de los espectadores como si fueran granizo, cintas que brillan como relámpagos deslumbrando los rostros femeninos, y otros mil trucos parecidos»<sup>8</sup>. Bajo el papa Clemente IX, que en una época fuera dramaturgo, los teatros públicos romanos se vieron estimulados durante un breve período de tiempo; sin embargo, Inocencio XI, en parte provocado, hizo todo lo que pudo para que desapareciesen. Prohibió el pago de entrada a estos locales; no permitió que las mujeres apareciesen en el escenario ni que los cantantes de ópera cantasen en iglesias. Estas medidas sólo tuvieron un éxito moderado. Cuando en uno de los teatros más pequeños se quitaron las celosías de los palcos, los motivos de escándalo no desaparecieron y siguieron siendo visibles para el público. *Papa Minga* «o aquel que

<sup>5</sup> Misson, vol. II, parte 1.ª, pág. 35. Este retrato se escribió hacia 1688.

<sup>6</sup> Ademollo, capítulo XV.

<sup>7</sup> Dent, págs. 23-24; Ademollo, págs. 157-158.

<sup>8</sup> Lasses, parte II, págs. 152-153.



dice no», como llamaban a Inocencio XI en el dialecto de su Milán nativo, intentó que sus reformas llegaran hasta el incierto dominio de la vestimenta femenina, llevándolas a tal extremo, que algunas sólo podían cumplirse mediante la presencia de la policía en las lavanderías con el propósito de confiscar todos aquellos vestidos de mangas cortas y cuellos bajos. Por este motivo, la reina Cristina, al frente de su corte, asistió a una invitación del Vaticano; y todos ellos iban vestidos con trajes que parodiaban, en todos sus pormenores, las normas papales de vestimenta, conocidas como *Innocentianes*<sup>9</sup>.

En la época en que Domenico Scarlatti viajó a Roma, sin embargo, la sociedad era todo menos puritana; se habían relajado considerablemente las restricciones de los teatros públicos y de las representaciones de ópera, debido en parte a la influencia de los mecenas eclesiásticos y reales enamorados de la escena.

Cuando en 1689 murió la reina Cristina, dejó detrás suyo un círculo de amigos que mantuvo viva su memoria durante otro medio siglo en Roma. El cardenal Ottoboni pasó a ocupar su puesto de centro de la sociedad romana y mecenas y árbitro de las artes. La academia Arcadia, fundada un año después de la muerte de Cristina por el grupo que frecuentó sus salones del Palazzo Riario, heredó aquel legado real de ingenio y buenas letras. Su única heredera de índole real fue la reina María Casimira de Polonia, que a pesar de sus ansias no estaba dotada para continuar la tradición de la inimitable reina sueca. Alessandro Scarlatti mantuvo relaciones muy estrechas con todos los sucesores de la reina Cristina, como las había tenido con la misma soberana. Domenico heredó estas relaciones cuando sustituyó a su padre en Roma.

Pietro Ottoboni, hijo de una noble familia veneciana, recibió el capelo cardenalicio el 7 de noviembre de 1689, cuatro semanas después de la entronización de Alejandro VIII (1689-1691), su primo. Sería muy difícil encontrar un ejemplo más notable de civismo clerical dieciochesco que Ottoboni. Durante el breve pontificado de Alejandro VIII, cayeron en sus manos tantas prebendas y fuentes de ingresos procedentes de tierras de la Iglesia, que se convirtió en un hombre inmensamente rico, a pesar de que sus extravagancias siempre hicieron que estuviera en deuda. Después de 1693, en el Palacio de la Cancillería, bajo el mismo techo de su iglesia de San Lorenzo in Damaso, su mesa siempre estuvo cargada de manjares; agasajaba sin medida a sus invitados y celebraba muchas reuniones musicales de carácter privado. Para asegurarse la primera opción sobre todas sus obras, el cardenal pasaba un salario fijo a los pintores Trevisani y Conca. Arcangelo Corelli vivía en unas habitaciones del palacio<sup>10</sup>. La historia cuenta que en el cónclave papal de 1691, el joven cardenal, aburrido por sus prolongados procedimientos, hizo que su propia orquesta tocara para él fuera de su celda, lo cual perturbó y escandalizó muchísimo a los cardenales vecinos. Según los chismorreos romanos de la época, en modo alguno respetó los votos clericales de celibato. Hacía pintar a sus amantes en atavío de santas y de esta guisa sus retratos adornaban su dormitorio<sup>11</sup>. Montesquieu dice que

<sup>9</sup> La información de este párrafo se ha tomado de Ademollo, capítulos VIII y XVII.

<sup>10</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 438.

<sup>11</sup> La información de este párrafo, hasta este punto, y con la excepción de la referencia a la nota 10, está tomada de Ranft, vol. II, págs. 268-271.

tuvo sesenta o setenta bastardos<sup>12</sup>. Blainville lo describe como «liberal, servicial, educado con todo el mundo y muy afable con los forasteros, a quienes recibe muy amablemente... Sobre su persona uno puede decir que es tan bondadosa como su mente, por lo cual uno no debe asombrarse si el cardenal Ottoboni lo valora y le manifiesta su afecto de modo extraordinario»<sup>13</sup>.

Cuando en 1740 murió, de Brosses lo describió como «sans moeurs, sans crédit, débauché, ruiné, amateur des arts, grand musicien»<sup>14</sup>. Saint-Simon dijo de él que era «un panier percé»<sup>15</sup>. Según parece, es cierto que su brillantez desapareció con su juventud y sus riquezas, pero también hay que tener en cuenta que los franceses siempre hablaron mal de él. Los Scarlatti, sin embargo, le conocieron mejor que nadie. Todos los relatos coinciden en que era un hombre extraordinariamente cultivado y su fama y reputación se ve sustentada por el número de artistas que tuvo bajo su protección. Casi todo músico eminente que pasó por Roma lo hizo también por sus salones. El cardenal estuvo estrechamente vinculado a toda representación operística romana, y al mismo tiempo fue protector de la capilla papal (después de 1700)<sup>16</sup>, y se ocupaba de la música de Santa Maria Maggiore. Fue él quien se ocupó del nombramiento de Alessandro Scarlatti como músico de esa iglesia en 1703, quien, desde 1707, fue también su *maestro di capella*<sup>17</sup>. La afición que el cardenal sentía por el teatro no se limitaba al mecenazgo, ni a su propio teatro privado, que hizo construir en uno de los salones de la Cancellería<sup>18</sup>. Escribió más de un libreto de ópera para diversos compositores, como por ejemplo *La Statira*, en 1690, para Alessandro Scarlatti<sup>19</sup>, y hasta en una ocasión desafortunada, en 1691, se ocupó de componer el texto y la música de *Colombo*, que fue un estrepitoso fracaso<sup>20</sup>. «Nunca hubo un argumento más ridículo ni peor concebido», exclamó un espectador francés. «Se trataba de Cristóbal Colón, quien, al cruzar los mares, se enamoraba apasionadamente de su propia esposa»<sup>21</sup>.

Los conciertos semanales de música de cámara, o *Accademie Poetico-Musicali*, celebrados en el palacio del cardenal Ottoboni eran famosos en toda Europa. En ellos Corelli interpretó sonatas y música concertada<sup>22</sup>, y se estrenaron muchas de las cantatas de Alessandro Scarlatti. «Las partes de violoncelo de muchas de estas cantatas eran tan extraordinarias, que todo ejecutante capaz de interpretarlas bien era considerado un ser sobrenatural. Geminiani solía contar que *Franceschilli* (Franceschiello), famoso violoncelista de comienzos de siglo, acompañó una de estas sonatas en Roma con estilo tan admirable, mientras Scarlatti tocaba el clavicémbalo, que el público, “constituido” por buenos católicos que vivían en un país donde aún sucedían milagros», llegó a creer firmemente que no era Franceschelli (*sic*) quien to-

<sup>12</sup> Montesquieu, vol. I, pág. 701.

<sup>13</sup> Blainville, vol. II, pág. 394.

<sup>14</sup> De Brosses, vol. I, pág. 489. Véase también pág. 124.

<sup>15</sup> Saint-Simon, vol. XIX, pág. 21.

<sup>16</sup> Adami da Bolsena.

<sup>17</sup> Dent, págs. 72-74.

<sup>18</sup> *Filippo Juvarra*, Volume Primo, pág. 50.

<sup>19</sup> Dent, pág. 74.

<sup>20</sup> Ademollo, capítulo XX. Dent (pág. 74) da la fecha de 1692, y Loewendberg la de 1690.

<sup>21</sup> Ademollo, págs. 179-180, cita a Coulanges, *Mémoires* (París, 1820).

<sup>22</sup> Streatfeild, pág. 34; Pincherle, *Corelli*, pág. 15.



caba el violoncelo, sino que se trataba de un ángel que había descendido y se había encarnado en él»<sup>23</sup>. Sin duda se trataría de un ángel pintado con los tonos planteados de Carlo Maratta.

Blainville describe el concierto celebrado el 14 de mayo de 1707 en el palacio del cardenal: «Su eminencia..., mantenía en su séquito a los mejores músicos e intérpretes de Roma, y entre ellos al famoso Archangelo Corelli y al joven Paolucci, que se consideraba la mejor voz de Europa; todos los miércoles celebraba un extraordinario concierto en su palacio y hoy asistimos a uno de ellos. Nos sirvieron licores helados y exquisitos, costumbre que es habitual cuando los cardenales o príncipes romanos se visitan. Pero el mayor inconveniente de estos conciertos y visitas es que uno tiene que soportar multitud de frívolos y mezquinos *abbés*, que asisten a ellos sólo con el propósito de llenarse el estómago de esos licores, llevarse las botellas de cristal y de paso también las servilletas»<sup>24</sup>.

Se cuenta que en una de estas *Accademie* tuvo lugar la famosa competición entre Domenico Scarlatti y Haendel<sup>25</sup>. Al parecer el instrumento con el que Haendel triunfó sobre Scarlatti fue el hermoso órgano de coro, con un manual y muchos registros, que aparece descrito en el inventario de los instrumentos del cardenal preparado después de su muerte en 1740<sup>26</sup>. El clavicémbalo con el que Scarlatti a su vez superó a Haendel, fue uno de los doce o trece que poseía el cardenal. Estos estaban contruidos siguiendo la tradición italiana y tenían o bien dos registros que sonaban a una misma altura, o un tercero que lo hacía a una octava más alta. Los instrumentos estaban colocados dentro de cajas barrocammente decoradas. Uno de estos clavicémbalos cuyo estuche pintó Gaspard Duguet Poussin, probablemente era muy parecido al instrumento que hoy día se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (ilustración 3). Otro clavicémbalo que aparece en el catálogo de Ottoboni tenía «una gama de sonido completa y tres registros. Su caja tenía una tapa que se doblaba pintada con una perspectiva de Gio. Paolo Panini (*sic*). El exterior de la caja estaba pintado en claroscuro y el oro de sus adornos era de calidad; sus talladas patas estaban decoradas con guirnalda y cupidos...». Uno se pregunta si por azar, las dos vistas de Roma que decoraban la casa madrileña de Scarlatti muchísimos años después, serían de Pannini<sup>27</sup>.

Además de Haendel y los dos Scarlatti, otro gran músico tocaba, sin duda, con frecuencia los instrumentos del cardenal. Bernardo Pasquini era entonces el respetado patriarca de la música romana. De él cuenta Gasparini: «quien haya tenido la suerte de practicar o estudiar bajo la tutela del famosísimo Sig. Bernardo Pasquini en Roma, o, por lo menos, le haya visto u oído tocar, ha sabido lo que es el estilo más auténtico, hermoso y noble de interpretación y acompañamiento, pues con tal plenitud habrá oído su clavicémbalo desbordante de perfección y maravillosa armonía»<sup>28</sup>. Domenico Scarlatti tuvo esta gran suerte, al igual que su padre, desde sus

<sup>23</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 629.

<sup>24</sup> Blainville, vol. II, pág. 394.

<sup>25</sup> Mainwaring, págs. 59-62.

<sup>26</sup> Cametti, *I Cembali del Cardinale Ottoboni*, apéndice III A.

<sup>27</sup> Inventario de la parte de los bienes de Domenico Scarlatti heredados por su hija María en septiembre de 1757. Apéndice II.

<sup>28</sup> Gasparini, pág. 60 (edición de 1745).



primeros días en Roma, en la corte de la reina Cristina. Alguno de los mejores músicos de la época, se sentían orgullosos de poderse llamar alumnos de Pasquini, entre ellos, principalmente, el mismo Gasparini, así como también Giovanni Maria Casini, y, desde el otro lado de los Alpes, Georg Muffat y J. P. Krieger. Pasquini nació en Toscana en 1637, estudió en Roma con Lorenzo Vittori, más adelante con Marcantonio Cesti, fue *maestro di capella* de la reina Cristina y organista de la ciudad de Roma en el Ara Coeli desde 1664, y también de Santa Maria Maggiore. Murió el 21 de noviembre de 1710<sup>29</sup>. Pasquini era un hombre de un encanto tan singular que éste brilla a través del polvo de memorias y epitafios. Aunque su música para teclado, notablemente espontánea, toma cuerpo en las formas solemnes del siglo xvii, ofrece los primeros indicios en Italia de un nuevo estilo galante. Sólo las primeras piezas para teclado de Domenico, sin embargo, muestran la influencia de Pasquini. Más tarde creó una técnica completamente distinta de interpretación y cultivó una evolución de las formas bastante diferente de la concepción de Pasquini. En Pasquini todo es *dolcezza*, todo es delicadeza inefable como en la encantadora *Toccata con lo Scherzo del Cuccù*. Tiene sentido del humor, pero no se trata de la sátira punzante ni de los destellos frágiles tan característicos de Scarlatti.

Pasquini compartía con Gasparini su respeto por Frescobaldi y la música de la época anterior. El respeto que a lo largo de toda su vida sintió Domenico por la música religiosa del siglo xvi se basaba en las impresiones de su juventud y en las enseñanzas de su padre, de Francesco Gasparini y de Bernardo Pasquini. En teoría, ninguno de ellos había abandonado la severidad del antiguo contrapunto italiano, aunque lo hubieran hecho en la práctica. Bernardo Pasquini nos dejó una prueba directa de la devoción que sentía por Palestrina en un volumen de motetes de este último del que él se ocupó en 1690: «quien pretenda ser músico u organista, y no pruebe el néctar ni beba la leche de estas divinas composiciones de Palestrina, es y será sin duda siempre un desgraciado miserable. Es el sentir de Bernardo Pasquini, ignorante y digno de piedad»<sup>30</sup>.

Arcangelo Corelli fue el músico italiano más ilustre que Domenico Scarlatti oyó en el palacio Ottoboni después de Pasquini y su propio padre. Universalmente admirado en toda Europa y hasta más allá de los mares, sus obras han sobrevivido a las de la mayoría de sus contemporáneos. Con sus sonatas y conciertos, Corelli puso los verdaderos cimientos de la música de cámara del siglo xviii. Al contrario que los violinistas, la generación que le sucedió subordinó siempre el virtuosismo de la ejecución a la pureza de la expresión musical. En otro de sus vuelos entusiasmados, Gasparini le llama: «el verdadero Orfeo de nuestra época, pues con tal artificio, habilidad y gracia, mueve y modula sus bajos con..., ligaduras y disonancias tan bien ordenadas y resueltas y tan bien entrelazadas con diversidad de temas, que bien puede aseverarse que ha descubierto la perfección de la deslumbrante armonía»<sup>31</sup>.

Si en los años posteriores Domenico Scarlatti se permitió utilizar las licencias más inauditas, fue debido a que dominaba las enseñanzas de Gasparini, Pasquini,

<sup>29</sup> La siguiente información biográfica sobre Pasquini se ha tomado de Bonaventura, págs. 27, 31-33, 42-47, 64. Crescimbeni, *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, vol. II, pág. 330, incluye una biografía de Pasquini.

<sup>30</sup> Bonaventura, pág. 32.

<sup>31</sup> Gasparini, pág. 44 (edición de 1745).

Corelli y su padre, todos ellos compositores que crearon un estilo propio de gran refinamiento estilístico y dominaron con la mayor disciplina todos los recursos conocidos de la música. Su ejemplo dio a Domenico la misma fuerza para dominear la exuberancia de su fantasía y encauzar su riqueza de sentimientos, que la disciplina paterna de un violinista de Salzburgo a Wolfgang Mozart.

La academia Arcadia significó para Domenico Scarlatti el legado literario de la cultura romana en la que maduró su padre y a la que nunca abandonó. En los vergeles arcadios se invocaba con frecuencia y ceremoniosamente la memoria de la reina Cristina. Asumiendo nombres ficticios —Ottoboni el de *Crateo* y la reina Maria Casimira el de *Amidisca Telea*—, las ninfas y pastores de Arcadia se reunían en diversos palacios romanos a los que llamaban cabañas y en los jardines de diseño geométrico que designaban como prados. En lugar de ovejas, guardaban memorias delicadamente perfumadas de poetas griegos y romanos, de Petrarca y Laura, y de Sannazaro. El emblema de esta sociedad era una siringa. En 1726, y gracias a la munificencia del mecenas de Domenico Scarlatti por esta época, João V de Portugal, inauguraron su propio *Bosco Parbasio* en las laderas del Gianicolo<sup>32</sup>. Este vergel arcadio, uno de los jardines dieciochescos más encantadores, con su pequeñísimo anfiteatro y sus senderos intencionadamente serpenteantes y umbríos, todavía existe y es un oasis totalmente cautivador, donde el sonido del agua goteando tranquilamente en las fuentes, apenas queda oculto por el jolgorio que sube de los cercanos y bulliciosos callejones del Trastevere.

La mayor parte de la sociedad romana cultivada, en la que se movían Domenico y Alessandro Scarlatti, llegó a pertenecer a la Arcadia<sup>33</sup>. Entre los pastores arcadios se hallaban los poetas Capeci, Frugoni, Martelli, Rolli, Zeno y muchos otros libretistas de ópera de la época. Lo fue Giambattista Vico y más adelante también Metastasio. Secretario de la academia era Giovanni Mario Crescimbeni, cuyos floridos relatos de los pasatiempos arcadios rivalizan en preciosismo con los de Sannazaro y los de sir Philip Sidney. Entre los pastores había dos miembros de la familia Scarlatti florentina, el abate Alessandro Scarlatti y el canónigo Giulio Alessandro Scarlatti<sup>34</sup>. A pesar de los esfuerzos de los descendientes de Domenico<sup>35</sup> por establecer de manera definitiva un parentesco entre la aristocrática familia Scarlatti de Toscana y la familia de músicos sicilianos relativamente oscura, esto no se ha logrado.

Aunque Alessandro Scarlatti, Arcangelo Corelli y Bernardo Pasquini participaron con frecuencia en las «academias de música» arcadias y eran íntimos de los pastores más renombrados, las reglas originales de la sociedad sólo admitían a poetas y nobles. Sin embargo, en 1706, se revisó este reglamento y el 26 de abril se recibió en Arcadia a los tres músicos con los nombres de *Terpandro*, *Arcomelo* y *Protico*<sup>36</sup>.

En una ocasión, Scarlatti, Pasquini y Corelli se ofrecieron para crear un entretenimiento nocturno para las ninfas y pastores de la cabaña (es decir, el palacio) de

---

<sup>32</sup> Morei, pág. 67. Una lápida de mármol con la inscripción que conmemora este regalo aún preside la cancela al fondo del jardín.

<sup>33</sup> Los relatos sobre la Arcadia y sus miembros se hallan en: Crescimbeni, *L'Arcadia* y *Notizie storiche degli Arcadi morti*, Carini, y también en Vernon Lee.

<sup>34</sup> Crescimbeni, *L'Arcadia*, págs. 350, 363, y *Notizie storiche degli Arcadi morti*, págs. 252-254.

<sup>35</sup> Véase capítulo VII.

<sup>36</sup> Dent, pág. 89; Bonaventura, págs. 30-31.



Metauro (el abate Rivera). Con elogios rebuscados, Crescimbeni<sup>37</sup> dice que en primer lugar Arcomelo (Corelli) dirigió una de las sinfonías que había compuesto para la orquesta en la cabaña del afamado Crateo (el palacio del cardenal Ottoboni), luego Terpandro (Scarlatti) sacó de su «zurrón» unas *canzoni* de Tirsi (Giambattista Zappi). Tirsi, enfadado, dijo que no eran dignas de compañía tan distinguida, ya que sólo las había escrito con el propósito de que se les pusiera música. Estaba acostumbrado a improvisarlas a toda prisa y casi siempre en la misma mesa del compositor, como Terpandro había podido observar cuando estuvieron juntos en la deliciosa campiña partenopea (Nápoles). Terpandro replicó que ello era mucho más admirable en Tirsi, pues poseía el talento de improvisar lo que otros no eran capaces de crear con esfuerzo.

Tras haberse interpretado las cantatas con estos mismos versos, alternándose Protico (Pasquini) y Terpandro en el clavicémbalo, se tocaron otras piezas instrumentales. Entonces Terpandro observó desde el clavicémbalo que Tirsi parecía embargado. «Si adivino, oh Tirsi, lo que motiva tu profundo pensamiento, ¿qué me darás?» Tirsi le contestó: «te daré lo que pienso, bajo condición de que inmediatamente obsequies con ello a esta noble concurrencia». Y lo que sucedió fue que Tirsi recitó el nuevo poema que había compuesto interiormente y Terpandro, acto seguido, le puso música y lo cantó. Terpandro y Tirsi acabaron improvisando con tanta rapidez que apenas uno recitaba el último verso de un poema, el otro ya había compuesto la música para él. Y así terminó la velada. Después de avasallar con sus aplausos a Tirsi, Terpandro y sus compañeros, el público se dispersó, pues al otro día debían salir muy de mañana hacia el «Elíseo».

Domenico Scarlatti nunca llegó a ser pastor de Arcadia, aunque su música se interpretó allí. Tampoco lo fue Haendel, aunque fue un invitado habitual. Sin embargo, la mayoría de los personajes importantes que Domenico conoció mientras vivió en Roma pertenecían a dicha academia. Al principio, los nombres y comportamiento de este grupo parecen ridículos a un extraño, pero a medida que uno va deshaciendo las gavillas de la poesía pastoral y se acostumbra a pronunciar los nombres melifluros de los pastores, empieza a compartir los placeres inocentes de los prados arcádicos.

El legado más directo que Domenico Scarlatti recibió del mundo de la juventud de su padre y de la reina Cristina, fue el mecenazgo de la reina María Casimira de Polonia, quien no supo siempre imitar con éxito a la soberana sueca. De hecho, la relación de Domenico con la reina María, parece que fue una herencia directa de su padre.

Los historiadores no han hablado con clara admiración del personaje de María Casimira. Se cree que hasta en su vejez tuvo un carácter algo impertinente. Se cuenta que fue extremadamente bella en su juventud. Más tarde fue celosa, egoísta y exageradamente aficionada a las intrigas mezquinas. Nacida en Francia en 1641 como Marie La Grange d'Arquien, fue en principio a Polonia como camarera de la reina María Luisa Gonzaga. Su segundo esposo fue Jan Sobieski, con quien discutía apasionada e incesantemente. Este se convirtió en rey de Polonia en 1674. El hijo mayor de la pareja, cuando subió al trono, tuvo la preocupación de exiliar a su madre

<sup>37</sup> Todo este relato está tomado de Crescimbeni, *L'Arcadia*, Libro Settimo, Prosa IV y Prosa V.



de Polonia; ésta llegó a Roma en abril de 1699, deseosa de crear una corte que fuera tan brillante como la de la reina Cristina. Como viuda de un distinguido defensor de la cristiandad contra los turcos, Maria Casimira se consideraba a sí misma un gran valor para la Iglesia, y se creía merecedora de un recibimiento tan cálido como el que se le hizo a Cristina, la cual, a pesar de (o quizá por ello mismo) ser hija de un defensor del protestantismo, era una de las conversas más apreciadas y notables de la Iglesia. Aunque María Casimira no tenía ni tanta dignidad ni tanto encanto y ni siquiera un ápice del intelecto de su predecesora, fue bien recibida, y el 5 de octubre de 1699 pasó a formar parte de la academia Arcadia<sup>38</sup>.

Los romanos, sin embargo, se dieron cuenta con rapidez de la diferencia que había entre las dos reinas, y poco tiempo después de la llegada de la reina Maria Casimira, corría por las calles la siguiente pasquinada<sup>39</sup>:

«Engendrada por un gallo galo, la tonta gallina,  
vivió entre los polacos, y luego reina,  
desde allí vino a Roma, más *cristiana* que *Cristina*.»

Su vida llena de extravagancia y piedad ostentosa se vio marcada por discusiones mezquinas con el clero debido a cuestiones de protocolo y a los escándalos a que dieron lugar sus dos hijos<sup>40</sup>. Se dice que como extranjeros apoyaban la aseveración, entonces en voga, de que SPQR no era una abreviatura de *Senatus populusque Romanus*, sino de *Sanno puttare, queste romane*<sup>41</sup>.

Al parecer, Domenico Scarlatti entró al servicio de Maria Casimira en sustitución de su padre. En el verano de 1708, Alessandro era su maestro de capilla; por entonces compuso una serenata, *La Vittoria della Fede*, que se estrenó en el palacio de la reina el 12 de septiembre en conmemoración de la victoria que obtuvo Jan Sobieski sobre los turcos en el sitio de Viena<sup>42</sup>. Al poco tiempo, sin embargo, Alessandro decidió regresar a Nápoles para seguir al cardenal Grimani, entonces virrey de los gobernantes austriacos de Nápoles. El cardenal Grimani escribió el libreto de *Agrippina*, de Haendel. Alessandro mandó llamar a su hijo mayor Pietro, que estaba en Urbino, y consiguió para él el puesto de organista auxiliar de la capilla real de Nápoles<sup>43</sup>. Mientras tanto, desde el primero de diciembre, Alessandro ocupó provisionalmente el puesto de primer organista delegado. El 9 de enero de 1709<sup>44</sup> volvió a su antiguo puesto de maestro de capilla. Entonces cedió su cargo junto a la reina Maria Casimira a Domenico el cual permaneció a su lado durante todo el tiempo en que la soberana vivió en Roma.

Cuando Domenico Scarlatti entró al servicio de Maria Casimira<sup>45</sup>, ésta tenía cerca de setenta años. En torno suyo había reunido a los supervivientes del antiguo

<sup>38</sup> La información de este párrafo se deriva de Waliszewski.

<sup>39</sup> Waliszewski, pág. 273 (copiamos su ortografía): «Naqui da un Gallo semplice gallina / Vissi tra li Polastri e poi regina / Venni a Roma, Christiana e non Christina».

<sup>40</sup> Waliszewski, capítulo XI.

<sup>41</sup> Montesquieu, vol. I, pág. 671.

<sup>42</sup> Cametti, *Carlo Sigismondo Capeci*.

<sup>43</sup> Ligi, pág. 136; Prota-Giurleo, pág. 26.

<sup>44</sup> Dent, págs. 113-116.

<sup>45</sup> Hacia la cuaresma de 1709, cuando se estrenó *Clodoveo*.

círculo de Cristina, a las ninfas y pastores de Arcadia y a los asiduos del salón Ottoboni, más debido a su inclinación por la extravagancia y el prestigio que a su ingenio y afabilidad. En 1702 arrendó un palacio en la Piazza della Trinità de Monti, en el triángulo formado por el encuentro de Via Gregoriana y Via Sistina<sup>46</sup>. Fue construido por el pintor del siglo xvi Federigo Zuccari, quien pintó los singulares grutescos que aún lo adornan. Desde sus pisos altos se contemplaba una extraordinaria vista de los tejados de Roma que se extendía desde San Carlo al Corso, hasta la cúpula de San Pedro por el oeste. Desde la época de Maria Casimira, el palacio ha cobijado a ocupantes muy distinguidos, entre los que destacan el anticuario Winckelmann y los pintores Reynolds y David<sup>47</sup>. También d'Annunzio situó en él algunos de los episodios más exuberantemente perfumados de su novela *Il piacere*.

El mismo año en que Maria Casimira se mudó al Palazzo Zuccari, pidió permiso al papa para representar «comedias decentes» en su casa<sup>48</sup>. Sus ambiciones de mecenas del teatro empezaron a cobrar forma cuando tomó en 1704 como secretario a Carlo Sigismondo Capeci, poeta y dramaturgo, que había sido jurista y diplomático<sup>49</sup>. Nacido en Roma en 1652, educado en esta ciudad y Madrid, formó parte de Arcadia desde 1692 con el nombre de *Meliso Olbiano*. Capeci escribió los libretos de todas las obras que desde entonces se representaron en el palacio de la reina, las primeras de las cuales fueron pequeñas serenatas para dos o tres cantantes y prólogos de ballets. En el verano de 1708, Maria Casimira hizo construir un pequeño teatro privado en el Palazzo Zuccari, sin duda en imitación del del cardenal Ottoboni. La primera ópera que se representó en él fue *Il Figlio delle Selve* de Alessandro Scarlatti, estrenada el 17 de enero de 1709. Se basaba en un antiguo drama de Capeci que tuvo mucho éxito en su tiempo, adaptado ahora para servir de introducción y acompañamiento para un ballet. Esta obra, o bien había sido planeada antes del nombramiento de Domenico, o éste no tuvo tiempo para componer una nueva. A partir de este momento, Domenico, cada año, mientras la reina vivió en Roma, compuso una ópera con libreto de Capeci.

Al estudiar los argumentos de estos libretos, uno se da cuenta por su lectura de su arbitrariedad; sin embargo, la lengua tiene una vitalidad, una delicadeza y una expresividad que inmediatamente evocan música. Addison, unos años antes, al comentar los textos de las óperas italianas, pensó, quizás, en los libretos de Capeci: «Los poetas *italianos*, además de la celebrada dulzura de su lengua, poseen una ventaja singular sobre los escritores de otras naciones, ya que diferencian el lenguaje poético del lenguaje de la prosa. En realidad, en todos los países existen frases hechas propias de los poetas; sin embargo, entre los *italianos* no sólo existen frases, sino una multitud de palabras singulares que nunca se utilizan en el habla corriente. Llegan a tales giros y elaboración en la poesía que pueden prescindir de algunas de sus letras y parecen encarnar otra forma cuando aparecen en el verso. Por este motivo, la ópera *italiana* raras veces cae en la pobreza lingüística, y aunque las pa-

<sup>46</sup> Körte, págs. 48-52.

<sup>47</sup> *Ibid.*, págs. 53-56.

<sup>48</sup> Waliszewski, pág. 274.

<sup>49</sup> Los demás hechos citados en este párrafo se han tomado de Cametti, *Carlo Sigismondo Capeci*. Parece ser que el estreno del 17 de enero de 1709 fue dirigido por Domenico, ya que Alessandro había vuelto a Nápoles.



labras sean humildes y corrientes tienen algo muy hermoso y sonoro en su expresión. Sin esta ventaja natural de la lengua, su poesía actual parecería hartamente mediocre y vulgar, a pesar de las muchísimas alegorías rebuscadas que están tan de moda entre los escritores de esta nación»<sup>50</sup>.

La primera composición que Domenico Scarlatti escribió para Maria Casimira fue el oratorio *La Conversione di Clodoveo Re di Francia*, que quizás se estrenase en la cuaresma de 1709. Un ejemplo de pensamiento mediocre y hasta ridículo, ennoblecido por la elegancia de la lengua de Capeci, como en los que quizás pensó Addison, es el texto de esta pequeña aria:

«Rasserenatevi  
Care Pupille;  
Ch'io vado a spargere  
Di sangue i fiumi  
Perche compesino  
De vostri lumi  
Le vaghe stille.  
Rasserenatevi...»

Un artista de talento mucho más notable que el de Capeci o Domenico Scarlatti en esta época era el arquitecto y escenógrafo del teatro de la reina Pilippo Juvarra<sup>51</sup>. Sus escenografías dieron verdadera fama a las representaciones operísticas ofrecidas por Maria Casimira, pues los muchos esbozos que llenan sus cuadernos de apuntes que han llegado hasta nuestros días muestran una grandeza y riqueza de imaginación sin parangón. Nacido en Messina en 1678, pasó varios años en Roma trabajando con Carlo Fontana. Aunque la fuerza de su fantasía era considerada como algo singular, y la velocidad y expresividad que tenía al dibujar causaba asombro, aún no se le había confiado la realización de ninguna obra propia, sino que, como todo arquitecto de la época, estaba ocupado continuamente llevando a cabo diseños de fuegos artificiales, desfiles, arcos de triunfo y sobre todo escenografías para el teatro. En 1708 entró al servicio del cardenal Ottoboni, quien le encargó el diseño de muebles, cancelas, *trionfi*, vajillas de plata, candelabros y decoraciones para la celebración de fiestas de guardar. Juvarra también diseñó para Ottoboni un teatrillo donde se representaron óperas de cámara. De este teatro, como del de la reina, ha desaparecido toda huella; sin embargo, alguno de los dibujos que hizo para el de Ottoboni existen todavía y nos dejan entrever su magnitud. El escenario no era mayor que un saloncito, pero los decorados que Juvarra diseñó para él revelan tal sentido del espacio y de la perspectiva, que es difícil imaginárselos reducidos a las dimensiones reales del diminuto teatro de Ottoboni. Inmensas cúpulas barrocas se elevan con fantástica audacia; perspectivas ajardinadas abren vistas de distancias infinitas, y escenas de tempestades y naufragios llenan de temor a quien las contempla. Fue, sin duda, un reto para cantantes y actores el defender sus papeles contra competición tan formidable.

Probablemente el teatro de Maria Casimira era más pequeño que el de Ottobo-

<sup>50</sup> Addison, pág. 66.

<sup>51</sup> La información de este párrafo se ha tomado de *Filippo Juvarra*, Volume Primo.

ni, pues el Palazzo Zuccari no tenía espacio disponible que pudiese compararse al de las inmensas estancias de la Cancelleria. Sobreviven once dibujos de Juvarra con la indicación «Regina di Pollonia»<sup>52</sup>. Sin duda alguna, fueron diseñados para las óperas de Scarlatti y Capeci. En algunos se detectan ideas ya creadas para Ottoboni y usadas después con ligeras modificaciones en las funciones de la reina; de hecho, en uno de ellos Juvarra escribió el nombre de Ottoboni en la parte superior, y en la inferior «Regina di Pollonia». Al parecer este esbozo fue dibujado en el mismo escenario, puesto que tiene la numeración de los tres grupos de tarimas que se utilizaron. Podría representar o bien el «parque o jardín abierto» de *Tetide in Sciro*, II, 7, o la «gruta cercana al templo de Diana» de *Ifigenia in Tauri*, acto I (véase ilustración 11).

En general, los dibujos que sobreviven hechos para la reina son menos grandiosos y más líricos que la mayoría de los realizados para Ottoboni. Su tema tiene más que ver con la naturaleza que con fantasías arquitectónicas. Un estudio comparativo de estos dibujos con las acotaciones escénicas de los libretos originales no permite una identificación segura de aquéllos, con la excepción de los tres que representan tiendas. Es probable que uno sea «el campamento general en la playa» de *Ifigenia in Aulide*, acto III (ilustración 13), y otro, sin duda, representa la «campiña y el pabellón de Agamenón», del acto I de la misma ópera<sup>53</sup>.

*La silvia*, pastoral en tres actos y primera ópera que Domenico compuso para la reina, se estrenó el 27 de enero de 1710. La dedicatoria del libreto por parte de Capeci, con sus excusas por la prisa en su composición y la discreta elección de sus epítetos halagadores, nos hacen evocar de nuevo las irónicas recomendaciones que Benedetto Marcello daba a los libretistas de ópera.

En el año siguiente, Domenico compuso dos óperas para el teatro de la reina, una fue *L'Orlando overo la Gelosa Pazzia*, estrenado en el carnaval de 1711. En el prefacio del libreto, Capeci menciona la deuda que tiene con Ariosto y Boiardo, y justifica ciertas modificaciones introducidas en el argumento como necesarias para crear las «unidades de tiempo y acción exigidas de modo más estricto en lo trágico que en lo épico».

La otra ópera de Domenico, *Tolomeo ed Alessandro overo la Corona Disprezzata*, se estrenó en el palacio de la reina el 19 de enero de 1711. Capeci creó el texto como un elogio bastante rebuscado al hijo de Maria Casimira, el príncipe Alessandro Sobieski, quien de modo bastante natural se vio obligado a ceder el trono de Polonia a su hermano mayor. Un comentarista de otra época podría observar que en la ópera Alessandro cede su trono a Tolomeo con una gracia mucho mayor que la demostrada por Alessandro Sobieski. El drama consiste en un complejo enredo de personajes e identidades cambiadas, que Capeci resume de la manera siguiente:

<sup>52</sup> Turín, Biblioteca Nazionale, Ris. 59-4 (ilustraciones 9-14). Se reproducen otras dos en *Filippo Juvarra*, Volume Primo, láminas 221-222.

<sup>53</sup> Una variante de este último aparece reproducida en *Philipppo Juvarra*, Volume Primo, lámina 221, junto con otra variante en la que aparece el nombre de Ottoboni (lámina 220). Mercedes Viale Ferrero en la obra *Filippo Juvarra. Scenografo e architetto teatrale* ha encontrado bases para relacionar de modo definitivo o conjetural, unos veinticuatro dibujos de Juvarra con óperas compuestas por Domenico Scarlatti para la reina de Polonia.



«Tolomeo, desterrado por su madre Cleopatra, vive de incógnito en Chipre, como sencillo pastor, bajo el nombre de Osmino. Su esposa, Seleuce, arrancada de su lado y enviada por Cleopatra a Trifón, tirano de Siria, es víctima de un naufragio y todo el mundo cree que ha muerto ahogada en el mar. Pero como en realidad se ha salvado y sabe que su marido se halla en Chipre, disfrazada con la vestimenta de un pastor y bajo el fingido nombre de Delia, se dirige a la isla en busca de él. Al mismo tiempo, Cleopatra envía también a Chipre a su otro hijo Alessandro al frente de un poderoso ejército para atrapar a Tolomeo, aunque aquél en su fuero interno tiene la intención de salvar a su hermano y devolverle la corona. Por esta época es rey de Chipre Araspe, quien vive con su hermana Elisa en una deliciosa villa situada en la costa de la isla. Araspe está enamorado de la pastora Delia, quien en realidad es Seleuce, y Elisa ama a Osmino, quien de hecho es Tolomeo. En Chipre también vive Dorisbe, hija de Isauro, príncipe de Tiro, antigua amante de Araspe, a quien éste abandonó, la cual vive disfrazada de jardinera con el nombre de Cloris. Entre estos seis personajes ocurren diversos incidentes que no se oponen a la verdad histórica.»

Hace poco tiempo apareció en una librería de anticuario en Roma la partitura completa del primer acto de *Tolomeo*. Tiene las desconcertantes palabras «Dominicus Capece» y «Ad usu C S», que quizás indiquen que se tratase de un ejemplar preparado para el propio uso de Capece. La partitura exige cuatro sopranos, cuatro contraltos, flauta, oboe, cuerdas y continuo. El tercer movimiento de la obertura constituye el ejemplo más temprano de composición de Domenico en la forma binaria que emplearía en casi todas sus sonatas para clavicémbalo. El estilo de las dos primeras arias posee una grandilocuencia trágica digna de la escenografía de Juvarrá.

El príncipe Alessandro Sobieski estuvo al cargo de otra representación de *Tolomeo* para las ninfas y pastores de Arcadia, la cual se celebró en un teatro al aire libre, techado y especialmente construido para la ocasión. Con almibarados elogios, Crescimbeni relata esta representación en su libro *Arcadia*: «el teatro era hermosísimo y no se podía pedir marco más armónico ni adecuado para la ocasión; agradables las voces; deliciosa la acción; muy encantadoras las vestimentas, enmarcadas por una maravillosa escenografía; excelente la música; la orquesta con buen sonido, y sobre todo, digna de estimación la composición poética, de tal modo, que todos los asistentes aseguraron que esta diversión era bien digna del genio real que la había concebido...»<sup>54</sup>. En todo el largo relato de Crescimbeni sobre esta ópera no hay ni una sola palabra dedicada a Domenico Scarlatti, aunque lo más probable es que él la dirigiera desde el clavicémbalo. Tampoco se le menciona en el volumen de versos elogiosos que los arcadios escribieron para la reina. En sus diecisiete sonetos y un madrigal, creados por Renda, Martelli, Buonacorsi y otros miembros de la academia, se ensalza a la reina, al príncipe Alessandro, al libretista Capece, a las cantantes Paola Alari y Maria Giusti, y a otros intérpretes de esta ópera. Es doblemente curioso que se ignorara a Domenico, no sólo como compositor de la música, sino como hijo de un estimado pastor de Arcadia.

<sup>54</sup> Crescimbeni, *L'Arcadia*, Libro Settimo, Prosa XIV. La reina invitaba anualmente a los miembros de la Arcadia a una representación teatral (Morei, pág. 238), cosa que también hacía el cardenal Ottoboni y el príncipe Ruspoli (Roma, Biblioteca Angelica, Archivos de la Arcadia, ms. de Crescimbeni *Il Secondo Volume del Racconto de fatti degli Arcadi...*).

*Tetide in Sciro* se estrenó el 10 de enero de 1712. Para justificar determinados cambios que hizo en la historia, Capeci explica que transformó a Ulises de aventurero en embajador de Agamenón, para dar mayor dignidad a este personaje, cuando fue en busca de Aquiles. La música que escribió Domenico para *Tetide in Sciro* ha aparecido hace poco, casi completa en la Biblioteca Minorita de Venecia. En particular son dignas de mención las dos piezas concertadas, en especial el delicioso terceto «Amando tacendo».

En este mismo año, Capeci y Scarlatti celebraron el aniversario de la liberación de Viena por Sobieski con la obra *Applauso Devoto al Nome di Maria Santissima*. En ella, los tres personajes alegóricos Tiempo, Sueño y Eternidad, dedican, en igual proporción, elogios grandilocuentes a Maria Casimira y a la memoria de su esposo.

En 1713, las tragedias de Eurípides inspiraron a Capeci y Scarlatti dos óperas. El 11 de enero estrenaron *Ifigenia in Aulide*, basada en una traducción de Scamacca, y en febrero *Ifigenia in Tauri*, donde se utilizó la versión de Pier Jacopo Martelli, más unos episodios adicionales intercalados<sup>55</sup>.

La última ópera encargada a Scarlatti por la reina fue *Amor d'un'ombra e Gelosia d'un'aura*, estrenada en enero de 1714. Capeci basó el libreto en la unión de las fábulas de Eco y Narciso y de Céfalos y Procris, tomadas de *Las Metamorfosis* de Ovidio. En su prefacio señala: «sólo me escusaré por haber cambiado algo el final, pues hice que Narciso, en vez de enamorarse de sí mismo, se enamorase de Eco, y que Céfalos, en lugar de matar a Procris, sólo le hiriera ligeramente. Con esto he intentado que la ópera tenga un final feliz en vez de trágico, según las costumbres y gustos actuales. En todo lo demás, he procurado no apartarme de lo que escribió tan inimitable pluma...». Bastante satisfecho por haber destruido del todo el significado fundamental de las alegorías de Ovidio, dándoles una nueva solución que se ha vuelto clásica entre libretistas y guionistas de cine, Capeci afirma lo siguiente con vistas a la censura eclesiástica: «Las palabras Destino, Divinidad, Sino, Adoración y otras por el estilo, deben ser reconocidas como conceptos de aquel que escribe como poeta, y no como sentimientos de quien afirma ser un verdadero católico romano.» Notas similares aparecieron en *Tolomeo* y *Tetide en Sciro*, con el fin de que el corazón creyente del autor no se viese comprometido por las licencias poéticas de su pluma.

De toda la música compuesta por Domenico Scarlatti para la reina Maria Casimira sólo sobreviven el primer acto completo de *Tolomeo*; *Tetide in Sciro*, virtualmente completa; *Amor d'un'ombra* en la versión revisada con el nombre de *Narciso*; y algunas piezas bajo el nombre de *Sinfonía* que probablemente incluye las overturas de algunas de sus óperas restantes.

Fue el amigo de Domenico, Roseingrave, quien estrenó y publicó *Amor d'un'ombra* en Londres en 1720 con el título de *Narciso*. Dejando a un lado unos cuantos pasajes llenos de encanto, en especial la serenata en la que un violín en pizzicato imita a una mandolina y que recuerda al *Don Giovanni* de Mozart, *Narciso* apenas hace lamentar la pérdida de la música dramática de Domenico.

Burney, al hablar sobre ella, dice con cierta justicia que: «aunque aparecen muchos efectos y pasajes nuevos y agradables, aquellos que conocen los caprichos vir-

<sup>55</sup> Capeci menciona a estos autores en los prefacios de los respectivos libretos.



tuosos y felices de este compositor en sus piezas para clavicémbalo se sorprenderán por la sobriedad y casi aburrimiento de sus canciones. Su genio aún no se había desarrollado plenamente, y él no estaba tan acostumbrado a escribir para la voz como su padre, que fue el más ilustre compositor vocal de su época, como más adelante su hijo llegaría a ser el intérprete más original y asombroso de clavicémbalo así como el mejor compositor para este instrumento. Parece imposible que nadie llegue a ser igualmente *importante* en dos ramas de tan altas metas»<sup>56</sup>.

A pesar de la magnificencia de las representaciones de óperas, o quizás precisamente debido a ellas, Maria Casimira cada vez tenía menos dinero. Ya no podía satisfacer a sus acreedores confiriéndoles dudosos títulos de nobleza<sup>57</sup>. Quizás Domenico Scarlatti notó también que sus pagos ya no se sucedían con tanta regularidad como sus extravagancias. La reina se vio obligada a abandonar toda esperanza de acabar sus días en medio de una atmósfera de fervor teatral. Aunque no todos los países de Europa estaban dispuestos a recibirla, ella necesitaba volver a establecerse cerca de una fuente segura de ingresos. Cuando Luis XIV le permitió regresar a Francia, le ofreció, para que eligiese, uno de los castillos reales del Loira, siempre que se mantuviese alejada de Versalles<sup>58</sup>. Tras despedirse del Papa y los cardenales, la corte y la ópera, en junio de 1714 se embarcó en Civitavecchia, en una galera papal decorada con esculturas doradas, damascos rojos encajes de oro<sup>59</sup>.

Villars la visitó en Blois en 1715. «Tenía una edad muy avanzada; sin embargo, lucía en el rostro muchos lunares postizos y gran cantidad de colorete. Cuidaba su persona con la misma atención que las reinas que han sido galanas (*galantes*), dedicando más tiempo a ello que las otras mujeres»<sup>60</sup>. Saint-Simon nos dejó un retrato real de sus últimos días<sup>61</sup>. El 30 de enero de 1715 murió en Blois. Poco antes de que ella partiese de Roma falleció allí Alessandro Sobieski. Años más tarde regresó a la ciudad eterna su nieta Clementina como esposa del pretendiente al trono inglés y como continuadora de las reinas sin dominios<sup>62</sup>.

<sup>56</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 706.

<sup>57</sup> Ella nombró solemnemente a su mayordomo, Giacomo Zuccari, «Uno dei nobili Famigliari attuale della Nostra Corte», el 1 de julio de 1709 (Körte, págs. 50-86). E igualmente se llamaba a sí misma: «Maria Casimira per grazia di Dio Regina di Polonia, Granduchessa di Lithuania, Russia, Prussia, Moscovia, Semogizia, Kiovia, Volhinia, Podolia, Podlachia, Livonia, Severia, Smolensckia, Cirnicovia, etc.».

<sup>58</sup> Saint-Simon, vol. XXIV, pág. 320.

<sup>59</sup> Labad, vol. VII, págs. 29-31.

<sup>60</sup> Citado en Saint-Simon, vol. XXIV, pág. 324 n.

<sup>61</sup> Saint-Simon, vol. XXIV, pág. 320.

<sup>62</sup> Waliszewski, págs. 282-283.





## Capítulo IV

### Iglesia y teatro

*El Vaticano. La embajada portuguesa. Los teatros romanos y las últimas óperas de Domenico. La emancipación. El mítico viaje a Londres. La partida.*

Durante el último año en que estuvo al servicio de la reina Maria Casimira, Domenico entabló relaciones con el Vaticano. Se diría que éstas las debió a su padre, como sucedió con sus puestos anteriores. Alessandro iba a Roma con frecuencia, pues su música se interpretaba allí de manera constante y nunca perdió el contacto con sus amigos y mecenas romanos. Domenico, durante los años que pasó en Roma, parece que se movió en una relativa oscuridad, a la sombra de su padre. No se conoce ni una sola anécdota o comentario relativo a su persona desde la época de su competición con Haendel, en el palacio del cardenal Ottoboni, que probablemente tuvo lugar en 1709, hasta su marcha diez años más tarde. Sólo los fríos testimonios de su empleo en el Vaticano, los libretos de ópera y algún documento ocasional, arrojan una débil luz sobre sus actividades, pero ninguna sobre su vida privada.

Paolo Lorenzani, el viejo maestro de capilla de la Basílica Giulia, murió en octubre de 1713<sup>1</sup>. En noviembre, Tommaso Bai, miembro veterano de la capilla, donde fue durante muchos años tenor, fue nombrado maestro de capilla, y Domenico Scarlatti su ayudante<sup>2</sup>. El 22 de diciembre del año siguiente falleció Bai y Scarlatti le sucedió en el puesto<sup>3</sup>. Es evidente que Bai, ya antes de morir, estaba incapacitado para realizar esta labor, pues Domenico preparó una cantata que se estrenaría en el Vaticano esa Nochebuena<sup>4</sup>. En el libreto, escrito por uno de los miembros de la Arcadia, Francesco Maria Gasparri, había papeles de carácter alegórico y no plenamente vinculados a Roma, como la Caridad, la Fe, la Virginidad, el Arcángel Gabriel y un coro de ángeles. En años anteriores, Alessandro Scarlatti compuso música para

---

<sup>1</sup> Baini, vol. II, pág. 280. Del diario de Colignani.

<sup>2</sup> Arch. Cap. S. Petri in Vat. Diari-33-1700-1714, pág. 298, original en Diari-30-1658-1726. Apéndice II.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pág. 307. Apéndice II.

<sup>4</sup> *Cantata da Recitarsi nel Palazzo Apostolico le Notti del SSmo. Natale Nell'Anno MDCCXIV...*

estas ceremonias<sup>5</sup>, y es probable que para una ocasión parecida Corelli compusiese su hermoso *Concierto de Navidad*.

El Président de Brosses nos ha dejado una amena descripción de una de esas ceremonias de Nochebuena en el Vaticano. Después de un concierto y un oratorio, el Papa ofrecía una magnífica cena a los cardenales. «Lord Stafford y yo conversábamos con los cardenales Acquaviva y Tencin. Este último, al ver cerca de él al cardenal vicario Guadagni, buen monje, fanático carmelita, arquetipo de sulpiciano, mientras devoraba un esturión con toda humildad y bebía como un templario, se volvió hacia él, y contemplando su pálido rostro, le dijo con tono tierno e hipócrita: «La sua Eminenza sta poco bene, e mi par che non mangia (su eminencia no está bien y me parece que no come).» Después de la cena, los cardenales volvieron a ponerse sus hábitos eclesiásticos y se fueron a la Capilla Sixtina... Como el pobre Guadagni había ayunado de manera exagerada y sufrido un desmayo durante los mañaneros, tuvieron que sacarlo fuera, mientras la gente decía: «Ah, mirad a este santo hombre. Sus austeridades y penuria le han llevado a este estado»»<sup>6</sup>.

El nombre de Domenico Scarlatti no apareció en las nóminas de la Capella Giulia en ningún momento, mientras fue ayudante de Tommaso Bai. Se dio la orden de que se le incluyese el 28 de febrero de 1715<sup>7</sup>, y el 1 de marzo se le pagaron treinta escudos por los dos meses anteriores<sup>8</sup>. A partir de entonces recibió quince escudos mensuales mientras estuvo allí. Este era el mismo salario que recibieron su predecesor y su sucesor. El conjunto de músicos de la Capella Giulia en la época en que Scarlatti entró a formar parte de ella consistía en, además de él, dieciséis cantantes, cuatro por cada voz, un organista y un *maestro d'organi*. A los sopranos se les pagaban cinco escudos mensuales, a los otros cantantes siete, al organista seis, al *maestro d'organi* dos y a los capellanes cuatro. Cuando Domenico se marchó del Vaticano, el número de sopranos había aumentado a seis.

Para las funciones de San Pedro de mayor solemnidad, se llamaba a varios coros; en especial, mientras Scarlatti estuvo allí, para las vísperas de San Pedro y San Pablo, el 30 de junio, *La Sacra di San Pietro*, el 18 de noviembre, y otras ceremonias, beatificaciones y canonizaciones particulares<sup>9</sup>. En ocasión de la fiesta y traslado del cuerpo de San Leo el 11 de abril de 1715, todo el capítulo de San Pedro y un gran número de cantantes recorrió las calles en procesión, con antorchas encendidas, mientras cantaban el himno *Iste Confessor*<sup>10</sup>. Es probable que la versión musical sobria y sencilla que Scarlatti hizo de este himno, conservada en los archivos de la Capella Giulia, datara de esta ocasión.

Las tradiciones y funciones del coro papal, en la época de Domenico Scarlatti, fueron descritas por un viejo amigo de su padre y compañero de la academia Arca-

<sup>5</sup> Dent. págs. 99-102, 211.

<sup>6</sup> De Brosses, vol. II, págs. 152-154.

<sup>7</sup> Biblioteca Vaticana, Archivio di S. Pietro, Capella Giulia 203, *Del Registro dal 1713 a trº. l'Annº. 1750*, Filza. 14.

<sup>8</sup> Biblioteca Vaticana, Archivio di S. Pietro, Capella Giulia 174, *Registro de Mandati della Capella Giulia-E-1713 a tutto 1744*. De esta fuente también se ha tomado el resto de la información de este párrafo. Apéndice II.

<sup>9</sup> Biblioteca Vaticana, Archivio di S. Pietro, Capella Giulia 203, *Paganti fatti dall'Esattor Pma Pº. dal 1713 a trº. 9bre, 1729*. Apéndice II.

<sup>10</sup> Colignani. Arch. Cap. S. Petri in Vat. Diari-34, pág. 10.



dia, Andrea Adami da Bolsena, en un librito publicado en 1711, titulado *Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontificia...*, y adornado con un retrato del cardenal Ottoboni, protector de la capilla, y con grabados nada menos que de Filippo Juvarra.

Puede resultar difícil imaginar al Domenico de las sonatas para clavicémbalo dirigiendo la música de la Capella Giulia o participando en los oficios desde el órgano, detrás del enorme altar de Bernini de la Basílica de San Pedro. Sin embargo, durante su empleo en el Vaticano, Domenico compuso música tan majestuosa como el mundo que le rodeaba, aunque menos avasalladora que *El Juicio Final* de Miguel Ángel, y muchísimo más religiosa que los extasiados santos de Bernini. En los archivos de la Capella Giulia, se encuentran dos *Misereres* de Domenico, compuestos en el severo estilo *a capella* de épocas anteriores. Las partes vocales independientes del *Miserere* en sol menor están escritas de puño y letra por Domenico, y son sus únicos autógrafos musicales conocidos (ilustración 21). Más impresionante es un *Stabat Mater* con diez partes *a capella* que Domenico escribió probablemente cuando aún estaba en el Vaticano. Es una auténtica obra maestra, y quizás la primera gran creación debida a Domenico. De ámbito grandioso, imaginación rica y una facilidad de maestro en el dominio del contrapunto, hace justicia en todos sus aspectos a la elocuencia de su texto.

El hecho de que, aparte de *Iste Confessor* y los dos *Misereres*, no se encuentren otras obras de Domenico en la Biblioteca Vaticana, posiblemente no se puede explicar debido a una desaparición de los archivos —el tomar prestadas partituras sin autorización llevaba consigo la amenaza de excomunión—, sino por el hecho de que la música escrita para uso de la capilla solía ser propiedad personal del compositor. Quizá Domenico se llevó consigo casi toda la música religiosa que escribió en Italia a Portugal, donde dejó que se perdiese en el terremoto de Lisboa de 1755, o bien a España, donde más adelante se extravió<sup>11</sup>.

Mientras tanto, a la vez que Maria Casimira se marchaba de Roma, Domenico consiguió el nombramiento de maestro de capilla del embajador de Portugal, marqués de Fontes. Para celebrar el nacimiento del príncipe heredero de Portugal el 6 de junio de 1714, Domenico compuso *Applauso Genetliaco del Signor Infante di Portogallo*. Con esta obra se inaugura la larga serie que Domenico compondría en honor de la realeza portuguesa. ¿Quién le iba a decir a Domenico que, quince años más tarde, escribiría música para la boda de este mismo príncipe, la cual se celebraría en un palacio construido especialmente para tal ocasión en la frontera hispanoportuguesa? La grandilocuencia de esta obra aduladora, cargada de elogios mitológicos, estaba muy de acuerdo con el estilo de vida de la corte y embajadores de Portugal. El palacio del marqués de Fontes, no menos pretencioso que el de la reina Maria Casimira, aunque muchísimo más solvente gracias al oro brasileño, constituía en sí un espectáculo que apenas sí podía superar ninguna otra embajada en Roma. El esplendor que rodeó su misión ante el papa en 1716, cuando Lisboa fue convertida en patriarcado, se conmemoró con la construcción de tres enormes carrozas dora-

---

<sup>11</sup> La música que Scarlatti dejó en el Vaticano no se olvidó en su totalidad. El *Iste Confessor* es una copia hecha muchos años después, y el *Miserere* en *mi* menor aparece con alteraciones para una nueva interpretación realizada mucho después de que Scarlatti partiera.

das, hechas especialmente para tal ocasión. Estas, tras sobrevivir milagrosamente al gran terremoto, aún se pueden admirar en el Museo de Carruajes de Lisboa. Sus figuras talladas y grandiosas, situadas sobre los ejes, representan lacayos alegóricos, y sus gestos tienen toda la elocuencia de los personajes operísticos o de las estatuas de la fuente de Piazza Navona. Se diría que a su lado debieron parecer insignificantes los importantes personajes a los que tenían por misión conducir.

Montesquieu decía que «*Tout ce qui est spectacle charme les yeux Italiens*»<sup>12</sup>. Este amor por lo espectacular podría atribuirse a todos los países mediterráneos en general, a los ciudadanos romanos en particular, y dividirlo a partes iguales entre las funciones teatrales y las religiosas. Uno casi sospecha que la hostilidad periódica del clero romano hacia el teatro surgía del deseo de desalentar la competencia de espectáculos rivales. En Roma casi no hay límite de separación entre la calle y el teatro. En cualquier esquina se puede oír la exaltada declamación del teatro, mientras que las estatuas de las fuentes de las plazas públicas y los movimientos de la gente que pulula a su alrededor reproducen casi fielmente los gestos de sus actores. Las imponentes perspectivas de la escenografía de la tragedia y los patios y balcones recogidos de la comedia, se encuentran por doquier poblados ya con actores innatos. Tampoco la separación que existe entre el mundo de la calle y el religioso es apreciablemente mayor que la que se da entre el proscenio y el público. Los santos adoptan las mismas posturas que las estatuas alegóricas de las fuentes. La música, las velas, el incienso, las vestimentas y el color realzan el barroco de la arquitectura. Y la conducta de los fieles no es menos atenta dentro de una iglesia romana que fuera. Cuando las reservas eclesiásticas disminuyeron, el teatro romano cobró de nuevo vida en la segunda década del siglo XVIII. Un poco más adelante, del teatro de Roma, al igual que de los de Nápoles o de Venecia, se pudo decir: «A partir de ahora, los abates se dedican a estudiar teología... hasta un zapatero o un sastre es un conocedor»<sup>13</sup>. Para este público lo más importante eran los textos, seguidos de la escenografía y por último de la música, con la excepción, por supuesto, de la supremacía tiránica de que gozaban los cantantes. El texto de una ópera italiana del XVIII podía ser antiguo y haber sido usado ya muchas veces; sin embargo, su música tenía que ser nueva y adaptarse a las exigencias y habilidades especiales de los cantantes. En Italia se apreciaba un libreto antiguo y bueno —sirvan de testigo las posteriores obras de Metastasio—, pero casi nunca se volvía a tocar la música antigua.

«Hay otro rasgo de carácter que todos los italianos, sin excepción de clase, categoría, rango o extracción, comparten; me refiero al entusiasmo desmedido que sienten por los espectáculos teatrales, en realidad por todo tipo de diversión o exhibición pública. Parece ser que esta pasión la heredaron de los antiguos romanos, y que dicha herencia no ha disminuido ni un ápice en sus manos. La gente del mundo elegante pasa la mañana vestida con cómodos batines, lo que evita que salga a la calle o reciba con mucha frecuencia. Una pequeñísima porción de esta parte del día la dedica a leer o a trabajar, con lo cual pasa el resto del tiempo en una indolencia cargada de bostezos. No acaba de despertarse hasta casi la hora de la comida. Unas horas después, sin embargo, la importante tarea de arreglarse, hace que poco

<sup>12</sup> Montesquieu, vol. I, pág. 681.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pág. 680.



a poco se ponga en movimiento. Finalmente la ópera le devuelve por completo a la existencia. Pero hay que tener en cuenta que ni el drama ni la música constituyen el objetivo principal de la diversión teatral. En los palcos de las damas se toma el te y se juega a las cartas con la presencia de galanes, criados, perritos falderos, abates, escándalos y celestineo. El prestar atención al desarrollo de una obra, a las escenas, e incluso a los actores o actrices, no es sino una cosa secundaria. Si por casualidad está presente un actor o actriz cuyos méritos o buena suerte le otorgan el homenaje colectivo de la moda, entonces hay pausas de silencio y hasta se pueden oír las arias predilectas. Pero sin este motivo o la presencia del soberano, todo es ruido, algazara y barullo en el público italiano. Sin embargo, la hora del teatro, a pesar de sus alborotos y tumultos, es la parte más alegre del día para los italianos, sean de la clase que sean, y los menos adinerados sacrificarían una porción de su pan diario antes de perderse la. Aquellos que no pueden desprenderse ni de un *sous* (*sic*), pues encuentran preferible vivir a gozar de las diversiones del teatro, no están, sin embargo, tan dejados de la mano de Dios como para carecer de espectáculos, y siempre están presentes en las pomposas ceremonias de la Iglesia, en los ritos y mogigangas de los santos, y prontos a fantasear sobre el pobre resultado de cualquier procesión alumbrada con velas de céntimo...»<sup>14</sup>.

Domenico hizo su primera aparición ante los aficionados romanos, mal criados y caprichosos, con un antiguo y conocido drama. Hasta este momento sólo había compuesto óperas para ser representadas en privado. Para su debut en público contó con un texto al que ya había puesto música Gasparini en Venecia en 1705<sup>15</sup>, *Ambleto*, de Apostolo Zeno y Pietro Pariati. Gasparini, que entonces vivía en Roma, posiblemente asistió al estreno de la versión de Domenico en el teatro Capranica durante el carnaval de 1715. Dos años antes, Juvarrá había diseñado para este local un nuevo proscenio<sup>16</sup>. En el edificio que aún existe no se nota ninguna traza de su dedicación a la ópera. En la actualidad, en el *Cinema Capranica* se proyectan películas dramáticas tan absurdas y extravagantes como las óperas del siglo XVIII<sup>17</sup>.

El texto del *Ambleto* de Scarlatti apenas si tiene algo en común con el *Hamlet* de Shakespeare. En el prefacio, el libretista menciona las antiguas fuentes de la historia, pero nada dice sobre el poeta inglés. En el drama evita toda forma de ambigüedad psicológica. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha sido asesinado por un usurpador, que ha forzado a la madre de Hamlet a que se case con él. Hamlet, al no saber cómo escapar de la muerte que se le tiene preparada, pretende estar loco, locura cuya realidad su padastro comprobará principalmente de tres maneras. La primera prueba, infructuosa, es el enfrentamiento de Hamlet con su antigua prometida, a quien han capturado y llevado a la corte para entregarla al general de Dinamarca. La segunda, es un encuentro con su madre la reina, ante la presencia oculta de un supuesto espía del tirano que, en realidad, es el enemigo del príncipe. Ignorando este hecho, Hamlet lo busca y lo mata, y finalmente habla con toda libertad con su madre, diálogo totalmente desprovisto de todas las resonancias con

<sup>14</sup> Beckford, vol. I, págs. 251-253. Escrito en 1781.

<sup>15</sup> Wiel, pág. 9.

<sup>16</sup> *Filippo Juvarrá*, Volume Primo, págs. 54, 143.

<sup>17</sup> En la época en que escribí estas páginas en el Capranica se proyectaba un drama llamado *La Familia Sullivan*.

que Shakespeare enriqueció la escena equivalente. La última prueba de la locura de Hamlet es aún más trillada; consiste, simplemente, en un intento, por parte del tirano, de hacer que Hamlet, en el jolgorio de un banquete, bajo la influencia del vino, descubra sus pensamientos. Es, sin embargo, el tirano quien se descubre, gracias a una bebida preparada para él por el mismo Hamlet. El príncipe ordena que se lo lleven para ejecutarlo y la ópera acaba felizmente.

Los cantantes de *Ambleto* fueron: Domenico Tempesti (Ambleto), Domenico Genovesi (Veremonda), Giovanni Paita (Gedone), Innocenzo Baldini (Gerilda), Antonio Natili (Ildegarda), Giovanni Antonio Archi, conocido por Cortoncina (Valdentaro), y Francesco Vitali (Siffrido), todos hombres o *castrati*, por supuesto.

De la música que Scarlatti escribió para *Ambleto*, sólo un aria, adagio con cuerdas, sobrevive. A pesar del pasaje central expresivo y cromático, este aria hace que apenas podamos lamentar la pérdida de la música del resto de la ópera. Domenico Scarlatti no volvió a componer la música para una ópera entera con el fin de ser representada en público. Parece que su primera y única tentativa en el teatro público no tuvo mucho éxito.

Quizá Domenico habría tenido mejor suerte con *La Dirindina*, el intermedio que se iba a representar con *Ambleto*, pero que al parecer se retiró en el último momento, sustituyéndolo *Intermedi Pastoral*. *La Dirindina* fue una sátira escrita por Girolamo Gigli sobre la naturaleza y costumbres de los cantantes de ópera, consecuencia deliciosa del *Teatro alla Moda* de Benedetto Marcello. Sus tres personajes son: Don Carissimo, viejo profesor de canto, su alumna la cantante Dirindina, y Liscione, un *castrato*. La primera escena se desarrolla junto al clavicémbalo y empieza con las toses, vocalizaciones y quejas de resfriado que constituyen la herencia inmemorial de los cantantes. La inclinación que siente Don Carissimo por Dirindina es tan desesperada que hasta llega a estar locamente celoso del *castrato* Liscione, el cual llega justo a tiempo de interrumpir la lección de canto para ofrecer a Dirindina un contrato operístico para Milán. El poeta no omite las alusiones satíricas acostumbres sobre las madres de las *virtuose*, los protectores, los lapsos de memoria, el cantar desafinado, la incapacidad para actuar y la dudosa respetabilidad de los cantantes de ópera en general. El *castrato* Liscione habla del «amor di Platone», y las características de su realidad y profesión se ven sometidas a una crítica que pone el dedo en la llaga. El posible motivo de que la pieza se retirase de los carteles en la Roma clerical y fuera sustituida en el último minuto por «Interludios pastorales», fue el desarrollo de la segunda escena. La idea fija de Don Carissimo, motivada por los celos, llega hasta tal punto que uno siente piedad y compasión cuando da una falsa interpretación a un ensayo durante el cual Liscione hace que Dirindina trate de mejorar su imperfecta técnica con vistas a Milán. El pobre Don Carissimo, al escuchar las palabras de la desesperada Dido, ensayadas con gran altisonancia y sentido trágico, llega a creer que Dirindina está embarazada de Liscione y a punto de quitarse la vida con una espada de tramoya. El intermedio acaba en el momento en que Dirindina y Liscione están a punto de morir ahogados de tanto contener la risa, ya que el bueno de Don Carissimo pretende que ambos se unan en legítimo matrimonio.

No sabemos si *La Dirindina* fue, en realidad, prohibida o sólo retirada por motivos de discreción; sin embargo, en este mismo año se representó en Lucca, y una nota del libreto impreso informaba al público que: «La excelente música de esta far-



sa es obra del Sig. Domenico Scarlatti, quien amablemente la pone a disposición de todos»<sup>18</sup>. Además de la música recientemente descubierta de Domenico, existe una versión posterior compuesta por el padre Martini, quien también más adelante puso música a *La Dirindina*<sup>19</sup>.

A lo largo del siglo XVIII, los desgraciados *castrati* de la ópera fueron motivo de sátira y participantes reacios de situaciones singulares como las relatadas por Casanova en sus *Memorias*. Montesquieu cuenta: «En Roma, las mujeres no aparecen en los escenarios; en su lugar lo hacen *castrati* vestidos de mujeres. Ello tiene muy malas consecuencias en la moral pues, según mis conocimientos, no hay nada que inspire a los romanos más amor filosófico... Cuando yo viví en Roma, en el Teatro Capranica, había dos pequeños *castrati*, Mariotti y Chiostra, quienes, vestidos de mujeres, eran las más hermosas criaturas que he visto en mi vida, y habrían inspirado las pasiones de Gomorra en personas cuyo gusto es lo menos depravado a este respecto. Un joven inglés, creyendo que uno de ellos era una mujer, se enamoró locamente y siguió así durante más de un mes»<sup>20</sup>.

En colaboración con Nicolo Porpora, Domenico Scarlatti compuso la que, según nuestros conocimientos, fue su última música teatral: *Berenice, Regina d'Egitto*, con libreto de Antonio Salvi. Se estrenó en el Capranica en 1718. El arquitecto creador de la escenografía fue Antonio Canavari; el diseñador de las «máquinas y transfiguraciones» fue el caballero Lorenzo Mariani, y el pintor Giovanni Battista Bernabò. Entre los cantantes se hallaban Domenico Gizzi y Annibale Pio Fabri, quien más adelante cantaría en la corte española mientras Domenico vivía allí<sup>21</sup>.

El 28 de enero de 1717, Alessandro Scarlatti escribió un curioso documento legal en Nápoles, por medio del cual permitía que Domenico se emancipase totalmente de los derechos paternos y adquiriese la ciudadanía napolitana<sup>22</sup>. Raimondo, hermano de Domenico, fue nombrado representante de su padre en Roma. Sea cual fuera el propósito de este documento, presenta cierto simbolismo. A pesar de las atestaciones legales, a la edad de treinta y dos años Domenico necesitaría aún muchos más para conseguir la completa independencia de su padre.

El 18 de octubre de 1717, Alessandro obtuvo permiso para regresar de Nápoles a Roma<sup>23</sup>. En el carnaval de 1718, en el mismo momento en que Domenico hacía su última aparición en el teatro, Alessandro estrenaba su *Telemaco* en el Capranica, con un libreto escrito nada menos que por Capeci<sup>24</sup>. Otras cuatro obras escritas para el Capranica, incluida su última ópera *Griselda*, estrenada en 1721<sup>25</sup>, hicieron que el número de piezas teatrales compuestas por Alessandro Scarlatti alcanzase el impresionante total de ciento catorce<sup>26</sup>. Quizá Domenico hizo bien en abandonar toda ambición de emular a su padre en el campo del teatro.

<sup>18</sup> Luciani, *Postilla Scarlattiana*, pág. 201.

<sup>19</sup> Gaspari, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. III, pág. 315.

<sup>20</sup> Montesquieu, vol. I, pág. 679.

<sup>21</sup> Véase Carmina y Millán, y Cotarello.

<sup>22</sup> Arch. Not. Nap. Prot. N.º Gio. Tufarelli. Ann. 1717, fols. 45-46. Prota-Giurleo, págs. 34-36, lo cita en su totalidad.

<sup>23</sup> Dent, pág. 156, de Nápoles, R. Archivio di Stato, Mandati dei Vicere, vol. 336, fol. 44.

<sup>24</sup> Lorenz, vol. I, pág. 36.

<sup>25</sup> Dent, pág. 164.

<sup>26</sup> Lorenz, vol. I, pág. 16.

En agosto de 1719, Domenico dejó su puesto en el Vaticano. Una nota fechada el 3 de septiembre de 1719, del diario manuscrito de Francesco Colignani dice que «al haberse marchado a Inglaterra el Sig. Scarlatti, fue nombrado maestro el Sig. Ottavio Pitoni, que estaba en S. Giovanni in Laterano»<sup>27</sup>. A partir de este momento y hasta su llegada a Portugal (cuya fecha real es insegura), resulta imposible seguir los movimientos de Domenico. Las palabras de Colignani, en las cuales Baini se basó al publicar sus notas en 1828<sup>28</sup>, y sobre las cuales él mismo y otros escritores posteriores han fantaseado, son la única autoridad para suponer que alguna vez Scarlatti estuviera en Gran Bretaña. Aún no se ha encontrado en Inglaterra ni una sola prueba que testifique que Scarlatti estuviera en dicho país.

El Scarlatti («hermano del famoso Alessandro (*sic*) Scarlatti») que dio un concierto en Londres el 1 de septiembre de 1720 no fue ciertamente Domenico. Es probable que se tratase de Francesco<sup>29</sup>. Además, el 6 de septiembre de 1720, la serenata que Domenico escribió para el cumpleaños de la reina Mariana de Portugal, se tocó en Lisboa, con casi toda seguridad, bajo la dirección de su autor.

La hipótesis de que Domenico estaba en Londres para el estreno de su *Narciso* en el Haymarket Theater, el 30 de mayo de 1720, es improbable, aunque las fechas de Lisboa no la contradicen del todo. El director del estreno londinense fue Thomas Roseingrave, protagonista del hecho y devoto amigo de Domenico, quien para tal ocasión compuso dos arias y dos dúos. *Narciso* no era ni más ni menos que una reposición de *Amor d'un'ombra e gelosia d'un'aura*, la última ópera que Domenico compuso para la reina de Polonia en 1714. Para el estreno londinense, Paolo Rolli incorporó varias modificaciones al libreto original de Capeci. No hay ninguna prueba de que Domenico participara en esta representación, ni dirigiéndolo ni componiendo nueva música para ella.

La representación de *Narciso* llevada a cabo por Roseingrave fue la última ocasión de la que se tiene noticia en que se puso en escena una obra de Domenico Scarlatti, del mismo modo que su edición de la obertura y las arias fue la única música vocal impresa de Domenico durante su vida. La afirmación de que se utilizaron arias de Domenico en representaciones operísticas en Londres se debe a una confusión de éste con su verdadero autor, Guiseppe Scarlatti<sup>30</sup>.

En 1721 estaba Domenico Scarlatti exactamente en la mitad de su vida, que duraría 72 años. En la música que había escrito hasta este momento apenas si hay algo que lo sitúe por encima del más competente de sus contemporáneos. La parte de su obra que quedaría sería fruto de los últimos años de su vida, la mitad de la cual vivió lejos de Italia, separado de su amante pero avasallador padre.

<sup>27</sup> Apéndice II. Roberto Pagano ha descubierto un documento fechado el 16 de abril de 1720 donde se dice que Domenico Scarlatti pertenece a la Unione de Santa Cecilia, de Palermo. (Pagano, Roberto. *Le Origini...* pág. 551.)

<sup>28</sup> Baini, vol. II, pág. 283, nota 623.

<sup>29</sup> Dent, págs. 34-35. El artículo de W. H. Grattan Flood «Domenico Scarlatti's Visit to Dublin, 1740-1741», de título tan fantástico, resulta totalmente injustificable por falta de evidencias. Véase Apéndice IA. Es probable que se tratase de Francesco Scarlatti.

<sup>30</sup> Apéndice VII.



## Capítulo V

### El patriarcado de Lisboa

*Lisboa. João V. La capilla real. María Bárbara. Don Antonio. Seixas. La muerte de Alessandro. El matrimonio de Domenico. Bodas reales.*

Al aventurarse a pasar más allá de las Columnas de Hércules, Domenico Scarlatti volvió a encontrar ciertos rasgos orientales de sus antepasados sicilianos y los vestigios sarracenos que aún permanecían vivos en el mundo que rodeó a su primera infancia. La forma de cantar en Portugal eran aún más singular y ronca y tenía un deje de extraña melancolía; se parecía mucho más a los antiguos cantos llanos pasados de moda de sus ancestros, que él, como maestro de capilla de San Pedro, estaba acostumbrado a revestir con los delicados ropajes barrocos de la época. Captó también los ritmos más violentos de esta música ibérica como una continuidad primitiva, cuyo significado total conocería más adelante en España.

Muchos de los aspectos de Lisboa le resultaban bastante conocidos: la luz cegadora, los claros materiales de las casas hechas de piedra y argamasa, las ruidosas calles, la enorme distancia que separaba a los nobles, vestidos rica y ostentosamente, del populacho cubierto de harapos o de los vagabundos, morenos y sucios, que dormían la siesta en las escalinatas de los palacios. Algunas de las empinadas subidas y bajadas y la forma de anfiteatro de Lisboa ya las conocía de Nápoles, pero no la ilimitada luz del Atlántico ni las grandes explanadas que dan a un inmenso estuario y no a una bahía. Los barcos no sólo llegaban de los puertos mediterráneos, sino también de América y del lejano Oriente, y éstos, con frecuencia, transportaban exóticos indios con sus trajes típicos, africanos semidesnudos y oro del Brasil en cantidades ingentes<sup>1</sup>.

Los tesoros coloniales ayudaban a mantener una de las cortes más lujosas de Europa, la de João V, «Rey de Portugal y de los Algarves, desde Africa y más allá del mar, señor de Guinea, de la navegación, conquista y comercio con Etiopía, Persia y las Indias»<sup>2</sup>. Pomposo, aunque de gusto cultivado y erudito como muchos de sus

<sup>1</sup> Almeida, vol. IV, pág. 279.

<sup>2</sup> Este título se ha tomado de uno de los certificados de alcurnia de Domenico (15 de mayo de 1738, documentos de la familia Scarlatti).

antepasados, João V reunía la sensualidad exuberante de un sultán oriental con la devoción ostentosa de un prelado romano<sup>3</sup>. No sin falta de malicia, su contemporáneo Federico el Grande decía que el motivo principal de su fama era «la singular pasión que sentía por las ceremonias religiosas. Obtuvo permiso del papa para establecer un patriarcado, otro que le autorizaba a decir misa, y en la práctica se convirtió en un sacerdote consagrado. Sus diversiones eran los servicios religiosos, sus edificios los conventos, sus ejércitos los monjes, y sus queridas las monjas»<sup>4</sup>. Muy pocos vestigios de la corte de João sobrevivieron al terremoto de 1755, sin embargo, algunos testimonios de su prodigalidad insuperable aún se pueden contemplar en las carrozas reales, en el mobiliario de la iglesia lisboeta de San Roque, y, sobre todo, en el gigantesco monasterio, iglesia y palacio que domina el Atlántico desde Mafra. (Cuando Baretti visitó Mafra en 1760, vio que el campanero de su majestad tocaba piezas de Haendel y las «lecciones más difíciles de Scarlatti» con una suerte de xilófono de su propia invención<sup>5</sup>.)

João V convenció al papa de que elevase a patriarcado a Lisboa y a cambio subvencionó casi en su totalidad una cruzada contra los turcos en 1716<sup>6</sup>. A partir de entonces los servicios religiosos adquirieron una mayor magnificencia y se prestó una atención muy especial a su música. El monarca no reparó en gastos para obtener copias de los libros de coro usados en el Vaticano y fundó escuelas especiales de canto llano<sup>7</sup>. El estilo de composición llamado *a capella* se cultivaba en Lisboa al igual que en las capillas papales<sup>8</sup>. El rey supo atraer por dinero a un gran número de cantantes a Portugal<sup>9</sup>, y, sin duda alguna, consideraba que uno de sus principales triunfos había sido la adquisición del maestro de capilla de San Pedro, Domenico Scarlatti.

Domenico Scarlatti tenía bajo su dirección treinta o cuarenta cantantes, y casi igual número de instrumentistas, en su mayoría italianos<sup>10</sup>. Al igual que en Roma, Domenico siguió componiendo música para los servicios religiosos en un estilo pseudo contrapuntístico, *a capella* o con acompañamiento de órgano, en el que alternaban pasajes para solistas y coros, estos últimos, a menudo, dobles. En resumen, un tipo de obras análogas a las que, en gran número, había compuesto ya Alessandro Scarlatti. De esta música, en Portugal, se conserva muy poco, aparte de un *Te Deum* para ocho voces y un *Te Gloriosus* para cuatro, mandadas copiar por el Patriarcado de Lisboa Occidental después del terremoto, y unas pocas composiciones conservadas en las bibliotecas de diversas ciudades portuguesas.

«En el último día del año de 1721», según informa la *Gazeta de Lisboa*, «se cantó en la iglesia de São Roque de esta ciudad, en acción de gracias por todos los be-

<sup>3</sup> Almeida, vol. IV, págs. 278-289.

<sup>4</sup> *Oeuvres de Frédéric le Grand*, vol. II, pág. 13.

<sup>5</sup> Baretti, *A Journey from London to Genoa*, vol. I, págs. 254-255. 13 de septiembre de 1760.

<sup>6</sup> Almeida, vol. IV, pág. 268; Lambertini, pág. 2421.

<sup>7</sup> Lambertini, pág. 2421.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Celani, *I Cantori della Capella Pontificia nei secoli XVI-XVIII*, pág. 69. En 1717, tres cantantes abandonaron la capilla papal para entrar al servicio del rey de Portugal, y el 13 de junio de 1719 otro siguió el mismo camino.

<sup>10</sup> Walther, *Musicalisches Lexicon*, pág. 489, da una lista de los músicos de la capilla real portuguesa en 1728. Véase Apéndice II.



neficios acordados por Dios nuestro Señor durante este año a este reino y sus habitantes, el himno *Te Deum Laudamus*, elegantemente compuesto en música por el famoso Domingos Scarlatti, con la participación de diversos coros de músicos. Celebró la función Su Ilustrísima Don José Dionisio Carneiro de Sousa, archidiácono de la Santa Iglesia patriarcal, asistido por todos los ministros y maestros de ceremonia. La iglesia entera aparecía magníficamente decorada y repleta de un infinito número de velas. Los músicos llenaban tribunas triangulares construidas especialmente para la ocasión y adornadas con ricas compuertas, encargadas y pagadas por el Señor Patriarca, cuya generosidad se pone de manifiesto plenamente en las funciones del servicio divino, que se ocupaba de todo con la misma magnificencia y solemnidad que era ya costumbre desde años anteriores. Toda la nobleza de la corte estaba presente y la afluencia de gente fue innumerable»<sup>11</sup>.

Fuera o no idéntico al *Te Deum* que sobrevive, la música de éste, sin duda alguna, ostentaba una habilidad compositiva igualmente excelente, aunque apenas si dejaba intuir la fantasía e invenciones singulares de las posteriores sonatas para clavicémbalo de Scarlatti. Como los elaborados y superficiales frescos de finales del barroco, esta clase de música, magníficamente ejecutada, otorgaba esplendor a las ceremonias religiosas y apenas si destacaba por sus propios valores. De igual manera, el bronco quejido de los órganos españoles, dotados de hileras de tubos colocados de modo horizontal como trompetas, formaba parte, como hoy, de un conjunto sensual en compañía del canto agudo de muchachos y sacerdotes, el susurro de los abanicos, el tintineo de las campanas del sanctus y el olor a incienso y ajo.

Los músicos de la capilla real, sin embargo, no sólo se ocupaban de escribir música religiosa; como en otros países componían para las festividades y celebraciones de la corte, en especial para los cumpleaños y santos de los reyes.

Con la importación de músicos de Italia, los servicios y serenatas musicales celebrados en el palacio real se hicieron más frecuentes. El 24 de septiembre de 1719 hubo una serenata en la cámara del rey, «cantado por los nuevos y excelentes músicos que Su Majestad... trajo de Roma, en presencia de Sus Majestades y Altezas reales»<sup>12</sup>. Es muy probable que Scarlatti se encontrase entre ellos<sup>13</sup>. Un mes más tarde, y con motivo del cumpleaños del rey el 22 de octubre, se interpretó la serenata «Triunfos de Ulyses, y glorias de Portugal», con texto italiano<sup>14</sup>. No se nombra su compositor. La *Gazeta de Lisboa* habla de otras funciones musicales durante el año siguiente, sin mencionar jamás a Scarlatti.

Tampoco se le menciona como el compositor de «Una excelente serenata en lengua italiana titulada “El combate de las estaciones”» que se interpretó en el palacio real el 6 de septiembre de 1720 para celebrar el cumpleaños de la reina Mariana<sup>15</sup>. Esta pieza, sin embargo, no es otra que la *Serenata* de Domenico Scarlatti, conservada en la actualidad en la Biblioteca Marciana de Venecia<sup>16</sup>. A menos que se demuestre lo contrario, yo me inclino a creer que Domenico llegó a Lisboa en sep-

<sup>11</sup> *Gazeta de Lisboa*, 1 de enero de 1722.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 28 de septiembre de 1719.

<sup>13</sup> A menos que en realidad fuese a Inglaterra. Véase capítulo IV y Apéndice II.

<sup>14</sup> *Gazeta de Lisboa*, 26 de octubre de 1719.

<sup>15</sup> *Ibid.*, 12 de septiembre de 1720.

<sup>16</sup> Apéndice VI B-5.

tiembre de 1719, sin pasar por Inglaterra. Como muy tarde, y si alguna vez fue a Inglaterra, sin duda alguna ya se hallaba en Portugal en agosto de 1720, es decir, con tiempo suficiente para ensayar la *Serenata* con que se celebró el cumpleaños de la reina Mariana.

*La Contesa delle Stagioni* (de la cual sólo sobrevive el libreto y la primera mitad de la partitura) es una obra mucho más madura que las óperas que han llegado hasta nosotros escritas en Roma para la reina de Polonia. Toda huella de severidad ha desaparecido. Pone de manifiesto un sentido constante del empleo efectivo de las fuerzas vocales e instrumentales y el dominio de los grandes contrastes dramáticos. Son particularmente hermosas las fanfarrias de trompetas que alternan con las cuerdas, los coros antifonales, los solos de flauta de una de las arias y la caracterización vocal e instrumental de las estaciones. Los recitativos, en general, son sobrios y están acompañados exclusivamente por el continuo, pero al hablar de la reina en el momento culminante, una aureola de cuerdas acompañantes ilumina la voz, versión musical profana de un recurso muy conocido utilizado por Bach en su *Pasión según San Mateo* al acompañar las palabras de Cristo.

Al acabar el año, el día del santo del rey, festividad de San Juan Evangelista, se celebró en el palacio con «una serenata italiana titulada *Cantata pastorale*, obra discreta y armoniosa del compositor Scarlatti que se interpretó en la cámara de la reina...»<sup>17</sup>. A partir de esta fecha la *Gazeta de Lisboa* habla de serenatas, casi siempre en relación a los cumpleaños o santos del rey y la reina, pero sin mencionar casi nunca ni el nombre del compositor ni el título de la obra. El cumpleaños de la reina en 1722, así como en años subsiguientes, se celebró de una manera definitivamente literaria con una reunión de la *Academia Real da Historia Portuguesa*. «Por la noche se interpretó una excelente serenata en el palacio, cuya música compuso el Abbade Scarlatti»<sup>18</sup>. También se dice que el «Abbade Scarlatti» compuso una serenata para el santo del rey, el 27 de diciembre de 1722, «que perfectamente ejecutaron los músicos en presencia de sus Majestades y Altezas»<sup>19</sup>.

Quedan pocos datos de las actividades de Scarlatti en Portugal después de 1722. El terremoto de 1755, unido a las relajadas costumbres de los archiveros mediterráneos, ha acabado con la mayor parte de los documentos relacionados con la corte de João V y sus músicos.

Además de ser maestro de capilla, Domenico se ocupaba de la instrucción musical de Don Antonio, el hermano menor del rey, y de la hija del monarca, María Bárbara, que más tarde sería reina de España<sup>20</sup>.

La infanta María Bárbara tuvo distinguidos antepasados musicales y todos los testimonios están de acuerdo respecto a la excepcional calidad de sus propios logros. Su bisabuelo fue el famoso polemista musical João IV de Portugal, quien reunió una fabulosa biblioteca de música, de la que sólo sobrevivió, al terremoto de 1755<sup>21</sup>, el catálogo. Su abuelo por parte materna, Leopoldo I de Austria, compuso varias obras

<sup>17</sup> *Gazeta de Lisboa*, 2 de enero de 1721.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 10 de septiembre de 1722.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 31 de diciembre de 1722.

<sup>20</sup> Vieira, vol. II, pág. 286; Lambertini, pág. 2421; Scarlatti, dedicatoria de los *Essercitzi*.

<sup>21</sup> Lambertini, págs. 2418-2419.



de calidad<sup>22</sup>. Todas las fuentes, con excepción de los retratos oficiales, coinciden en que María Bárbara no era una belleza, aunque tenía un carácter equilibrado y sabía despertar el afecto de los que la conocían bien<sup>23</sup>.

En realidad, si ella hizo justicia a las sonatas para clavicémbalo, fue acaso debido a la alta categoría de intérprete que tenía para su época. Su instrucción musical no se limitó a la interpretación al clavicémbalo, pues tuvo fama de ser una buena compositora<sup>24</sup>. Con una sinceridad mayor de la habitual en estos casos, el padre Martini, al dedicar a María Bárbara el primer volumen de su *Storia della Musica* en 1757, la elogia por haber aprendido del «Cavaliere D. Domenico Scarlatti el más profundo conocimiento de la música y de sus artificios más difíciles». En sus años posteriores, la música, al parecer, fue el centro vital de su existencia, la fuerza de la que sacaba aliento para hacer frente a la ronda agotadora de espectáculos. Se dice que Scarlatti siempre mantuvo un contacto personal con la reina, libre de las formalidades oficiales normales en estos casos. María Bárbara expresó su gratitud por esta prolongada fidelidad muchos años después, cuando dictó su testamento, dejando un anillo y dos mil doblones a «dn. Domingo Escarlatti, mi maestro de música, quien me ha acompañado con gran diligencia y lealtad»<sup>25</sup>.

El otro alumno real de Scarlatti fue Don Antonio, el hermano menor del rey<sup>26</sup>. Tenía diez años menos que Scarlatti y era un apasionado enamorado de la música. Lodovico Giustini da Pistoia le dedicó, en 1732, las primeras sonatas que se publicaron para pianoforte<sup>27</sup>. Se dice que Don Antonio compuso la música de varias estrofas del *Stabat Mater* que se conservaba en los archivos de la capilla patriarcal de Lisboa<sup>28</sup>.

Carlos Seixas, organista de la capilla patriarcal, protegido de Don Antonio, fue el músico más importante de Portugal y amigo de Domenico. Nacido en Coimbra el 11 de junio de 1704, antes de cumplir catorce años sucedió a su padre como organista de la catedral de esta ciudad. Llegó a Lisboa apenas cumplidos los dieciséis años en 1720 —más o menos el mismo año en que lo hizo Scarlatti—, y su talento era tan notable que casi inmediatamente fue nombrado organista de la basílica<sup>29</sup>. Un escritor posterior, del siglo XVIII, cuenta que «el Serenísimo Senhor Infante D. Antonio pidió al ilustre Escarlatti (Scarlatti), que entonces vivía en Lisboa, le diese algunas lecciones a Seixas, movido por la idea equivocada de que hicieran lo que hicieran los portugueses no podían equipararse a los extranjeros, y envió a Seixas a ver a Scarlatti. Apenas Scarlatti le vio poner las manos en el teclado, reconoció al gigante por los dedos (por así decirlo), y le dijo: «Usted es quien me puede dar lec-

<sup>22</sup> *Musicalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold I, und Joseph I...* (Edición a cargo de Gido Adler), Viena (1892).

<sup>23</sup> Para descripciones de María Bárbara véase Ballesteros, Coxe, Donvila, Flores y Keene.

<sup>24</sup> Lambertini, pág. 2421, sin molestarse en localizar la obra ni indicar la fuente de su referencia, afirma que ella compuso una *Salve* para orquesta con destino a las Salesas de Madrid.

<sup>25</sup> Testamento de María Bárbara de Braganza, Madrid, Biblioteca del Palacio Real, VII E 4 305.

<sup>26</sup> Véase la dedicatoria de los *Esercizi* de Domenico.

<sup>27</sup> Giustini di Pistoia, L., *Twelve Piano-Forte Sonatas...*, edición facsímil al cuidado de Rosamond E. M. Harding, Cambridge, 1933. La dedicatoria aparece firmada por D. Giovanni de Seixas, y menciona las habilidades de intérprete de Don Antonio.

<sup>28</sup> Mazza, pág. 18.

<sup>29</sup> La información biográfica sobre Seixas se ha tomado de Kastner, *Carlos de Seixas*.

ciones a mí". Cuando Scarlatti se encontró con Don Antonio le dijo: "Su Alteza me envió a que le examinase, pero debo deciros que él es uno de los mejores músicos que jamás he oído".<sup>30</sup>

Las sonatas para teclado de Seixas presentan un paralelismo muy interesante con las de Scarlatti<sup>31</sup>. Las mejores están casi todas fechadas después de la partida de Portugal de Scarlatti, sin embargo, Seixas murió en 1742, mucho antes de que Scarlatti alcanzase su plenitud creadora. Determinados desarrollos de la forma en las obras de Seixas parecen anticiparse a los de Scarlatti. Uno se vería tentado a pensar que la influencia fue mutua, pero al comparar a Seixas con Scarlatti, aquél sigue siendo un compositor menor. Su música está llena de lirismo, ideas brillantes y muchas de las mismas características ibéricas que aparecen en la de Scarlatti, sin embargo nunca alcanza la solidez y unidad de la del italiano. Sólo en muy contadas ocasiones logra Seixas la perfección formal y el equilibrio del esquema tonal que casi nunca falta en las sonatas de Scarlatti.

En 1724, Scarlatti regresó a Italia. El flautista Quantz recuerda haberle conocido en Roma, cuando estudiaba con Gasparini, el viejo amigo y consejero de Domenico<sup>32</sup>. No hay que poner en duda que el encuentro entre el maestro y su antiguo pupilo fue de lo más cordial. Al mismo tiempo, Domenico debió de conocer al cantante Carlo Broschi, que más adelante gozaría de su amistad durante muchos años en la corte española. Más conocido por Farinelli que por su propio nombre, Carlo Broschi interpretaba en aquel momento una ópera de Gasparini en la embajada portuguesa de Roma<sup>33</sup>. Se hallaba entonces en el comienzo de la carrera que le aportaría mucha más fama y poder que los que llegaría a conseguir Domenico, o es de presumir que alguna vez se molestase en conseguir. Es posible que en Roma o en Nápoles, Scarlatti conociese también a Metastasio<sup>34</sup>, ídolo del teatro operístico del siglo XVIII y posteriormente autor de muchos libretos de las fantásticas obras montadas para Farinelli en la corte de España.

La visita más importante hecha por Domenico durante su estancia en Italia fue la de su anciano padre, pues precedió en poco tiempo a la muerte de Alessandro Scarlatti. Este prolífico compositor había escrito su última ópera en 1721 y su última serenata en 1723, y vivía relativamente retirado en Nápoles<sup>35</sup>. Había vivido lo bas-

<sup>30</sup> Mazza, pág. 32. En mi traducción he sustituido los nombres propios por los pronombres personales ambiguos del original. Las palabras subrayadas en cursivas son mías.

<sup>31</sup> Véase M. S. Kastner, *Craivistas portugueses*, I y II (Mainz: Schott, 1935, 1950).

<sup>32</sup> Quantz en la autobiografía que escribió en Marburgo *Historisch-kritische Beiträge*, vol. I, págs. 223-226, dice que estuvo por primera vez en Roma desde el 11 de junio de 1724 hasta el 13 de enero de 1725, y observa lo siguiente: «Mimo Scarlatti, el hijo del anciano Alessandro Scarlatti, elegante intérprete del clavicémbalo según el estilo de la época, quien estaba al servicio portugués, aunque más tarde pasó al español, donde todavía se encuentra, se hallaba entonces en Roma».

<sup>33</sup> Mendel y Reissmann, *Ergänzungsband*, pág. 522.

<sup>34</sup> Para descripciones de la presencia de Metastasio en Nápoles véase Croce, *I Teatri di Napoli*, Anno XV, pág. 341, también Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. I, págs. 193-194. Es posible que Domenico conociese a Metastasio en Roma antes de que éste marchase a Nápoles en mayo de 1719. Metastasio estuvo comprometido con la hija de Gasparini durante una época, después del 6 de febrero de 1719. (Celani, *Il primo amore di Pietro Metastasio*, pág. 246.) La primera mención que he descubierto de una representación, con casi toda certeza apócrifa, realizada en Roma en 1724 de *Didone Abbandonata*, de Metastasio, con música de «Scarlatti», aparece en Clement y Larousse, *Dictionnaire Lyrique*, pág. 214. Riemann, *Opern-Handbuch* la atribuye a Alessandro; y Brunelli, *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, vol. I, pág. 1384, a Domenico.

<sup>35</sup> Dent, pág. 191-192.



tante como para ser considerado con el mayor respeto como el patriarca de la música napolitana, pero también lo bastante como para que pareciera algo anticuado. Todavía tocaba el clavicémbalo, y Quantz, que le escuchó en 1725, menciona su «erudita forma de tocar, aunque no tenía tanta facilidad como su hijo»<sup>36</sup>. En esta época Johann Adolph Hasse estudiaba con Alessandro en Nápoles. Con el tiempo, Hasse se convertiría en la gloria de su época, el único compositor de ópera cuya fama estuvo casi a la altura de la lograda por Metastasio como libretista. Muchos años después en Viena, y al hablar con el doctor Burney, Hasse recordó haber oído tocar a los Scarlatti y dijo que Domenico tenía «unas manos maravillosas y una gran fecundidad de invención»<sup>37</sup>.

Alessandro Scarlatti murió el 24 de octubre de 1725. Al pie del altar de Santa Cecilia, en la iglesia de Montesanto hay una lápida de mármol con el siguiente epitafio, escrito quizá por el cardenal Ottoboni: «Aquí yace el caballero Alessandro Scarlatti, hombre que se distinguió por su devoción, benevolencia y piedad, el más ilustre de todos los renovadores de la música, el cual, tras matizar los severos compases de los antiguos con una nueva y maravillosa suavidad, despojó de gloria a la antigüedad y de esperanza de imitación a la posteridad. Querido sobre todo por los nobles y reyes, murió en el sexagesimosexto año de su vida, el 24 de octubre de 1725, para el mayor dolor de Italia. La muerte no conoce modo de sosiego»<sup>38</sup>.

Con la muerte de Alessandro acabó para Domenico una adolescencia que se había prolongado exactamente veinte años, desde que abandonara Nápoles en 1705. Físicamente era ya un hombre hecho y derecho, como es lógico esperar, ya que tenía cuarenta años. Por otra parte, ni siquiera en su música más temprana se detecta inseguridad: era equilibrada y redonda; sin embargo, no tenía personalidad propia, sino que más bien era un reflejo anónimo de los estilos musicales del momento y, de manera particular, del de su padre. Sólo en raras ocasiones presentaba indicios de esa fuerza, fecundidad e intensidad profundas que llamamos genio y que otorga vida independiente a cada obra. Soy de los que creen que casi todo artista sufre una segunda adolescencia quince o veinte años después de la primera. El talento, los logros o la precocidad que se ponen de manifiesto entre la primera y la segunda adolescencia apenas sí sirven de indicación del verdadero alcance y las capacidades del artista. Lo que determina la habilidad de un artista para permanecer plenamente vivo y en crecimiento, y después la imposición de su propia vitalidad en mayor o menor medida en toda obra que produzca, es la experiencia vital adquirida durante esta época, una vez convertida en alimento bien asimilado. Esto sólo se ve claramente al final de la segunda adolescencia. Durante los años que siguieron a la muerte de Alessandro, Domenico Scarlatti culminó satisfactoriamente su primera adolescencia, la cual no fue extremadamente prometedora. Tendría que esperar otros diez años para alcanzar su primera madurez, en otras palabras, llegar a la extraordinariamente tardía edad de cincuenta años.

Los misterios de la primera parte de la vida de Domenico y la clara dominación

<sup>36</sup> Marpurg, *Historisch-kritische Beiträge*, vol. I, págs. 228-229.

<sup>37</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. I, pág. 347.

<sup>38</sup> Dent, pág. 192. Un dibujo del escudo de armas de la tumba de Alessandro Scarlatti se encuentra en Madrid, Archivo Histórico Nacional, Carlos III, número 1799, fol. 66 r. Este escudo de armas aparece en la actualidad cubierto por las gradas del altar colocadas sobre la parte superior de la lápida. Véase pág. 305.

que ejerció su padre, tanto sobre su persona como sobre su música, hacen que uno se sienta tentado a interpretarlos según los términos de la psicología moderna. Baste, no obstante, mencionar que tres años después de la muerte de su padre, ocurrió un hecho que es indicio de un cambio completo en la vida de Domenico. El 15 de mayo de 1728, ante el altar de la Santísima Virgen de la Asunción, en la iglesia de San Pancracio, en las afueras de Roma, se casó con María Catalina Gentili, hija de Francesco Maria Gentili y Margarita Rossetti, ambos romanos<sup>39</sup>. Domenico Scarlatti contaba casi cuarenta y tres años de edad y su novia dieciséis (ella había nacido el 13 de noviembre de 1712).

Casi no se sabe nada de las circunstancias de este matrimonio, y es más que probable que de acuerdo a ciertas costumbres mediterráneas el enlace fuera un matrimonio de conveniencia, concertado con el beneplácito de la familia y en modo alguno fruto de un amor. Fuese o no una boda preparada de antemano, parece ser que la novia tuvo tan poco que decir como una princesa real. Como en los enlaces reales, es posible que todo el asunto se resolviese por correspondencia, pues la novia tendría unos trece años de edad cuando Domenico estuvo por última vez en Roma en 1725. Todos los testimonios coinciden en que ella era muy hermosa. Tenía el cabello castaño y posó con un vestido escotado de color rojo oscuro para el retrato que le hizo un pintor desconocido en la actualidad. Me describieron este retrato aquellos de sus descendientes que lo vieron antes de que se vendiera en marzo de 1912 junto con el de Domenico<sup>40</sup>. (Ambos retratos desaparecieron debido a que la familia Scarlatti los vendió a un comerciante madrileño. Después se supuso que pasaron a Lisboa y más adelante a Londres. El retrato de Domenico pintado por Domingo Antonio de Velasco ha sido descubierto, sin embargo aún no se sabe nada del de María Catalina.)

La familia Gentili vivía en el Palazzo Costacuti de la Piazza delle Tartarughe, y el matrimonio se inscribió en la parroquia de Santa Maria in Publicolis. Casi un siglo después, el nieto de Domenico pudo obtener un testimonio satisfactorio de su alcurnia<sup>41</sup>. No se sabe nada de la amistad anterior que Domenico tuvo con esta familia. En cualquier caso, después del matrimonio, trabaron lazos muy íntimos. Gaspar Gentili, su cuñado<sup>42</sup>, y Margarita Rossetti Gentili, su suegra, fueron a vivir a España y allí le sobrevivieron. Margarita Gentili cuidó de alguno de los hijos de Domenico y mantuvo un vínculo estrecho con la familia tras la muerte de Catalina y la segunda boda de Domenico<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Para los testimonios del matrimonio véase Apéndice II. Como no la he encontrado mencionada en fuentes italianas, he usado la forma española del nombre de María Catalina, aunque es muy probable que en realidad se llamase Maria Caterina.

<sup>40</sup> Carlos Scarlatti, *Historia de familia y mi última voluntad*, pág. 2 (véase Apéndice II). El autor habló con Luisa, Julio y Carmelo Scarlatti y con la señora Rosa Rallo, el 14 de julio de 1947 en Madrid, y más adelante con la señora Encarnación Scarlatti. El retrato de Catalina se consideraba de una mayor importancia artística que el de Domenico. Antes de venderlos no tomaron fotografías de los mismos, la familia tampoco supo darme el nombre del artista.

<sup>41</sup> Véase capítulo VII y Apéndice II, nota relativa a las pruebas de nobleza de Francisco Scarlatti, 1817-1820.

<sup>42</sup> Apéndice II. Fes de bautismo de los cinco hijos menores de Domenico (1738-1749); documento del 15 de diciembre de 1763.

<sup>43</sup> Véase capítulo VII y Apéndice II, documentos de septiembre de 1757, 1760-1763.



Una nota desconcertante que posiblemente explique el tardío matrimonio de Domenico se apunta en la *Gazeta de Lisboa* cuando, por dos veces, en 1722, lo menciona como «El Abbade Scarlatti»<sup>44</sup>. ¿Acaso la dedicación de Domenico a escribir música le indujo a tomar órdenes menores, o todo se debió a una inexactitud periodística debido a que Domenico vestía siempre de negro como había hecho durante muchos años antes en Venecia? Los años posteriores, sin embargo, ofrecen multitud de indicios de que Domenico no siguió vistiendo siempre de negro. Es muy probable que su cambio alcanzase hasta a la vestimenta.

En la decisión de casarse de Domenico es muy probable que influyeran los hechos que acontecían en la corte portuguesa. Por las fechas en que Domenico fue a visitar por última vez a su padre en Italia, en 1724, su alumna, la princesa María Bárbara, se acercaba a la edad matrimonial, o por lo menos a esa temprana edad en la que se concertan los enlaces reales. El 9 de octubre de 1725, con acompañamiento de *Te Deums* cantados en las iglesias lisboetas, se anunció su compromiso con Fernando, príncipe heredero de España<sup>45</sup>, que contaba once años de edad. María Bárbara casi tenía catorce. Las ventajas diplomáticas de este enlace quedaron perfectamente claras cuando al mismo tiempo se anunció el compromiso de la infanta española con el príncipe heredero de Portugal Don José. La acostumbrada correspondencia, las conversaciones preliminares y el envío de retratos, lógicamente embellecidos, culminaron con un intercambio de embajadores entre España y Portugal que firmaron los contratos matrimoniales<sup>46</sup>. El 11 de enero de 1728, un *Festeggio Armonico*, expresamente compuesto para esta ocasión por Scarlatti y cuya música se ha perdido, se interpretó en la cámara de la reina, al mismo tiempo que se lanzaban fuegos artificiales y se iluminaba toda la ciudad de Lisboa<sup>47</sup>.

Es probable que en ese momento se comunicase a Domenico que tendría que acompañar a la princesa María Bárbara a España. Quizá ella misma lo solicitó. Su devoción por la música, aunque en parte debida a sus antepasados y a su inclinación natural, había aumentado gracias al contacto con Domenico Scarlatti durante sus años de formación. Existe incluso la posibilidad de que a la misma evolución de Domenico como compositor para clavicémbalo no fuera ajeno el contacto constante con su inteligente alumna y la necesidad de crear música que la ayudase a progresar en sus conocimientos. Se dice que toda su producción posterior fue compuesta expresamente para María Bárbara. Quizá la sensibilidad y exigencias del exquisito gusto de la princesa hicieron que él fuese mucho más lejos como intérprete y como compositor de lo que hubiera ido si hubiese creado sólo para sí o para un público anónimo. Existen todo tipo de testimonios de que, a pesar de las diferencias de clase existentes entre la princesa real y su maestro de música, la relación entre ambos era de devoción mutua, y que para la joven María Bárbara la separación hubiera sido motivo de desaliento. Aunque la reina, más adelante, amplió su círculo de relaciones musicales, es probable que en esta época identificase toda su vida musical con Domenico Scarlatti. Reflejo del afecto que el compositor sentía por

<sup>44</sup> *Gazeta de Lisboa*, 10 de septiembre de 1722 y 31 de diciembre de 1722.

<sup>45</sup> *Gazeta de Lisboa*, 8 de octubre de 1725.

<sup>46</sup> Flórez, vol. II, pág. 1030; Daonvila, págs. 47-49, 74. Véase ilustración 25.

<sup>47</sup> *Gazeta de Lisboa*, 15 de enero de 1728.

su alumna real podría ser la curiosa coincidencia de que su prometida casi tenía la misma edad que María Bárbara.

Fueran cuales fueran las razones externas que Domenico tuviera para casarse, influyó en ellas la perspectiva de ir a España, de manera más o menos permanente, bajo un mecenazgo mucho más seguro que los que había conocido hasta este momento. Los años 1725 a 1729 marcan el giro decisivo en la vida de Domenico Scarlatti. No sólo su vida privada había tomado otro rumbo con la muerte de su padre y su matrimonio, no sólo se había iniciado su segunda adolescencia artística, de lo que nacería el maduro artista que conocemos y recordamos, sino que estaba a punto de adoptar un nuevo país, España, cuya influencia musical le haría ser más español que italiano. Debido quizá sólo a la nueva vida que empezaba, con una joven esposa y en un país desconocido, durante los siguientes veinte años fue capaz de crear el estilo musical más extraordinariamente original de su siglo.

En enero de 1729, las familias reales de Portugal y España se reunieron en el río Caya, en la frontera de los dos países, para la celebración de las dos bodas. La corte española, después de un viaje de nueve días «a pesar de las grandes nevadas», llegó a Badajoz el 16 de enero «muy fatigada por causa del mal tiempo, que apenas sí mejoró desde que partieron..., y que, a pesar de todas las medidas tomadas, hizo que los caminos estuvieran casi intransitables»<sup>48</sup>. Uno se puede imaginar a sus Católicas Majestades envueltas en pieles, en coches, por caminos helados que había que limpiar por causa de copiosas nevadas, con su desdichado séquito dando tumbos tras ellos.

Cuando los españoles llegaron el 19 de enero, la corte portuguesa estaba reunida en la orilla opuesta del río Caya con un séquito de ciento ochenta y cinco carrozas, seis de las cuales contaban con quince o veinte criados vestidos con las más ricas libreas, ciento cincuenta sillas de mano y por lo menos seis mil soldados con resplandecientes uniformes nuevos<sup>49</sup>. Un número equivalente de soldados acompañaba a los españoles, aunque se dijo que, «a pesar de la humillación sufrida por los grandes de España, el rey, en esta ocasión, no les permitió hacer caso omiso de sus edictos que prohibían lucir oro sobre sus vestimentas, por lo cual sus figuras no eran tan deslumbrantes como las de los portugueses»<sup>50</sup>.

Los prometidos se vieron entonces por primera vez. La curiosidad temerosa con que las multitudes de cortesanos los miraban se vio superada por la que ellos mismos sentían. Las cuatro jóvenes personas destinadas, por circunstancias completamente externas, a consolidar uniones íntimas e inseparables, se conocieron, según las reglas, de una rígida etiqueta, mientras los observadores contenían el aliento. Uno puede imaginar los sentimientos de Domenico Scarlatti, si estuvo presente en esta dura prueba de su alumna real. El embajador británico ante la corte española, sir Benjamin Keene, observó a María Bárbara con un interés especial y al siguiente día escribió: «ayer tuve un sitio muy cómodo, desde donde vi el encuentro de las dos familias, y no pude por menos que observar que la figura de la princesa, a pesar de la profusión de oro y brillantes que lucía, en realidad asustó al príncipe, que

<sup>48</sup> *The Historical Register... for the Year 1729*, pág. 69.

<sup>49</sup> *Ibid.*, págs. 73-74.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pág. 69.



parecía estar allí por obligación. Ella tiene una boca grande, labios gruesos, pómulos muy altos y ojos pequeñitos, lo cual para el príncipe no constituye una perspectiva agradable, sin embargo su cuerpo está bien formado y posee un buen semblante»<sup>51</sup>. A la larga, sir Benjamin terminó siendo muy buen amigo de ella, y la devoción que le tuvo Fernando fue inmutable.

El intercambio de los personajes reales tuvo lugar en un magnífico pabellón especialmente construido en medio del río Caya, para que los reyes españoles y portugueses allí se encontrasen «sin llegar a salir en ningún momento de sus territorios, y entraran paso a paso». Tras firmar los contratos matrimoniales, «se acompañó a las princesas al otro lado de la mesa, con mucha tristeza por la separación»<sup>52</sup>. Las dos cortes se reunieron tres veces, y en la segunda «los músicos de las dos capillas reales tocaron un exquisito concierto de música»<sup>53</sup>.

Después de la última reunión, la corte española, el 27 de enero, se encaminó hacia Badajoz, «y tomando la ruta de *Andalucía* se dirigieron a *Sevilla* con la idea de..., llegar en ocho días...»<sup>54</sup>. Por orden de João V<sup>55</sup>, Domenico Scarlatti siguió a la princesa María Bárbara a España, donde permanecería a sus servicios el resto de su vida.

---

<sup>51</sup> Citado en Coxé, vol. III, págs. 231-233.

<sup>52</sup> *The Historical Register... for the Year 1729*, págs. 73-74.

<sup>53</sup> *Ibid.* El patriarca de Lisboa fue enviado a la boda como capellán, con once canónigos, catorce cantantes, y muchos instrumentistas (Danvila, pág. 92).

<sup>54</sup> *The Historical Register... for the Year 1729*, págs. 69 y ss.

<sup>55</sup> Scarlatti, dedicatoria de los *Essercizi*.





## Capítulo VI

### La escena española

*Sevilla. Felipe V e Isabel de Farnesio. Fernando y María Bárbara. Aranjuez, La Granja, El Escorial, Madrid. Juvarra y el palacio real. Llegada de Farinelli. La ópera en Madrid. Scarlatti nombrado caballero. Essercizi per Gravicembalo. Retrato de Scarlatti. Muerte de Catalina Scarlatti. Muerte de Felipe V.*

Con la llegada de Domenico Scarlatti a España se inicia el período de su vida que más nos interesa, período en el que el cambio ya comenzado en Portugal dará su fruto: el florecimiento extraordinariamente tardío de su genio con las sonatas de calvicémbalo. España siempre ha causado una fuerte impresión en los extranjeros, a los que fascina y desconcierta al mismo tiempo. Deja una huella inolvidable en los que la visitan, y ocasiona un cambio drástico y a veces catastrófico en los que se quedan a vivir en ella. Para algunas personas es estimulante; para otras, la total destrucción. Dentro de poco seremos testigos de hasta qué punto Felipe V, criado en Versalles, fue destruido por su país de adopción. Alguien ha hecho notar la curiosa relajación sufrida por todos los diplomáticos franceses bajo su reinado. Juvarra y Tiepolo murieron en España quizá no de manera accidental; en ella el pintor Mengs se vió atacado por el «marasmo»; en ella el casi anciano Casanova vivió las experiencias más sombrías y amargas de su carrera de aventurero. Scarlatti, quizá por haber pasado su juventud en un país dominado por España, por su temprano contacto con las tradiciones casi orientales de los sarracenos, que casi llegaron a borrar las de la *Magna Grecia* en Sicilia y las provincias napolitanas, estaba más preparado para hacer frente a la explosiva mezcla de sensualidad pagana y mora con la intolerancia idólatra de la Contrarreforma. España es un país de contrastes, desconcertante y amenazador para un discípulo de la moderación; en ella poca raíz podía echar el Renacimiento, y como su arquitectura, España pasó, casi sin transición, del gótico al barroco, de la Edad Media a la Contrarreforma.

Scarlatti, al parecer, supo librarse de las amenazas que asedian a los extranjeros en España; para él el país fue un estimulante. Se diría que mantenía el equilibrio con una animación y sensibilidad singulares, y a veces con la agilidad de un funám-

bulo, sobre los abismos de la desesperación y la melancolía. En España, el dinamismo infatigable de su naturaleza halló su expresión más plena.

Lo más probable es que Domenico llegase a España al mismo tiempo que la princesa María Bárbara, o por lo menos, muy poco tiempo después. Se dice que el 3 de febrero de 1729 «la corte llegó a *Sevilla* por la noche, sus Majestades y Altezas dieron un paseo por el jardín del *Alcázar*, que es el antiguo palacio de los reyes *moros...*»<sup>1</sup>. Durante los cuatro años siguientes, el alcázar de Sevilla sería la principal residencia de la corte española. Sus numerosos sirvientes, entre quienes era de presumir se hallaba Scarlatti, vivían en los diversos barrios cercanos al palacio.

A la luz de su música posterior, no resulta difícil imaginarse a Domenico Scarlatti paseando bajo los arcos moros del alcázar o escuchando por la noche, por las calles sevillanas, el embriagador ritmo de las castañuelas y las melodías medio orientales de los cantes andaluces. A ellos respondió, sin duda, la parte sarracena de sus ancestros sicilianos y de su niñez napolitana. Quedaban atrás los días en que se incorporara a la cultura latina de mano de su padre, Bernardo Pasquini y Corelli; ya no era el compositor de óperas refinadas para Maria Casimira y los clasicistas de Arcadia. Ya no era el seguidor de Palestrina en San Pedro; «ahora escuchaba la música popular española e imitaba la melodía de las tonadas que cantaban los carreteros, los muleros y la gente corriente»<sup>2</sup>. Empezaba a abrirse ante él su verdadero destino. A partir de este momento, Scarlatti se convertiría en un músico español.

Por así decirlo, la princesa María Bárbara se había llevado a Scarlatti a España casi como parte de su dote musical. Además de seguir siendo su maestro de música, Scarlatti lo fue también del príncipe Fernando<sup>3</sup>. Es casi seguro que Fernando no estaba tan particularmente dotado para la música ni contaba con el exquisito y cultivado gusto de su esposa, pero leemos que en ocasiones posteriores acompañó al clavicémbalo el canto de la soberana o el de un virtuoso de la corte<sup>4</sup>.

La corte española, en realidad, no permanecía en Sevilla más de unas cuantas semanas seguidas durante cada temporada, con la excepción de los tres meses de finales de 1729. Al principio viajaba continuamente a las sierras, Granada, Cádiz y otros puertos de la costa. En todas estas excursiones, el príncipe y la princesa de Asturias estuvieron presentes<sup>5</sup>. En realidad, su asistencia a la mayoría de las funciones de la corte era obligatoria. Es casi seguro que, como maestro de música de los príncipes, Scarlatti formaba parte del séquito real, sufriendo pacientemente las molestias del continuo viajar y de los hospedajes temporales. Los clavicémbalos, junto con inmensas cantidades de provisiones y el avituallamiento necesario para la corte, iban sobre los lomos de las mulas por estrechos caminos montañosos, para que la princesa y su maestro de música pudiesen tocarlos<sup>6</sup>. Sólo cuando la corte se afincó

<sup>1</sup> *The Historical Register... for the Year 1729*, págs. 73-74.

<sup>2</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. I. págs. 247-249.

<sup>3</sup> Apéndice II, documento del pago debido para los años 1732-1733.

<sup>4</sup> Véase capítulo VII.

<sup>5</sup> Según los informes tomados de la *Gaceta de Madrid*. La *Gaceta de Madrid*, de la cual hay una colección completa archivada en la Biblioteca Nacional de Madrid, me proporcionó informes semanales de los movimientos de la corte española durante los años 1729 a 1757. En ellos se basan todos los datos dados a continuación.

<sup>6</sup> Un documento de San Lorenzo, fechado el 15 de noviembre de 1767, cuenta las dificultades que Nebra y Sabatini tuvieron con las mulas y los muleros para transportar instrumentos, y en él solicitan un carro (citado en una conferencia inédita de Luise Bauer. Fuente no indicada).



en Sevilla desde mediados de octubre de 1730 hasta mayo de 1733, se produjo cierto grado de estabilidad en las rutinas cortesanas y quizá por ello mismo en la casa de Domenico.

Parece que el primer hijo de Domenico y Catalina nació en Sevilla en 1729. De manera muy correcta le bautizaron con el nombre de Juan Antonio, en honor de los reales mecenas portugueses de Domenico, João V y Don Antonio. Su segundo hijo, Fernando, fue bautizado el 9 de marzo de 1731 bajo una circunstancia que indica que quizá no tenía mucha esperanza de vivir. Un testimonio afirma que ya se había utilizado el agua bendita en la casa debido a una emergencia. En realidad, no murió y dio origen a la línea directa de los Scarlatti que todavía vive en la actualidad. Es obvio que se le dio el nombre de Fernando en honor del nuevo mecenas de Scarlatti, el príncipe de Asturias. Sólo más tarde Domenico honró a su padre al dar a un hijo suyo el nombre de Alessandro.

Por lo que se sabe, Scarlatti estuvo totalmente dedicado al servicio del príncipe y la princesa de Asturias y tuvo muy poca relación, si es que llegó a tenerla, con el rey y la reina. Como es de esperar, sin embargo, éstos determinaban el verdadero carácter de la corte española. La vida cortesana se desarrollaba a dos niveles totalmente distintos, uno de despachos oficiales y rutinas formales, y el otro, del que apenas si nos dan indicio los documentos oficiales, que sólo se adivina en las memorias e informes confidenciales de los embajadores. Del mismo modo, las conversaciones se movían en niveles independientes, ya siguiendo las normas protocolarias, ya mediante chismes de bambalinas. Bajo la cobertura de los acontecimientos anunciados por la *Gaceta de Madrid* con una regularidad matemática, se ocultaba un espectáculo realmente fantástico y muy poco edificante.

Desde que Scarlatti le viera en Nápoles por primera vez veintisiete años antes, Felipe V había sufrido una transformación muy lamentable. El guapo y exquisitamente educado nieto de Luis XIV se había convertido en una caricatura prematuramente envejecida y encorvada, sumida en una apatía de la que sólo salía gracias a un súbito chispazo de inteligencia o un momentáneo amago de actividad<sup>7</sup>. Educado como príncipe que no tendría que reinar, y sometido a la sumisión y la dependencia, «a saber callar y obedecer»<sup>8</sup>, se vio de pronto colocado en el trono de España, patéticamente muy mal preparado para la labor de gobierno. «No hay palabras suficientes para expresar la realidad del hecho de que el más mínimo acto de voluntad hacía que se sintiese totalmente agotado...»<sup>9</sup>. Aunque en apariencia era un monarca absolutista, de hecho era esclavo de aquellos que sabían ganarse su voluntad. Esta patética combinación de majestuosidad y pobreza espiritual era gobernada principalmente desde el confesionario y el lecho, hasta tal punto que se dice que su ministro Alberoni observaba que todo lo que precisaba su real señor era «un reclinatorio-e le coscie d'una donna»<sup>10</sup>. El confesor real y la reina tenían un dominio absoluto sobre ambas necesidades.

Asumiendo una especie de resistencia perversa y pasiva, el rey había trastocado

---

<sup>7</sup> Armstrong, Ballesteros, Cabanes, Coxe, Keene, Louville y Saint Simon han dejado relatos de Felipe V y su carácter.

<sup>8</sup> Saint-Simon, vol. XI, págs. 229-230.

<sup>9</sup> Louville, vol. I, págs. 131-132.

<sup>10</sup> Ballesteros, vol. VI, pág. 524; Duclos, vol. II, pág. 64.

completamente el horario de la corte. Cenaba a las tres de la mañana, se acostaba a las cinco, se levantaba para oír misa y volvía al lecho a las diez, el cual, finalmente, abandonaba a las cinco de la tarde. Los cortesanos que no fueron capaces de adaptar sus hábitos a los reales casi murieron de gotamiento<sup>11</sup>. En las cámaras reales, sin embargo, por deferencia, evitaban hablar de la noche a las tres de la madrugada, o del día al mediodía<sup>12</sup>. Durante largos períodos seguidos, el rey se metía en la cama y se negaba a levantarse debido a un letargo melancólico. Durante años no permitió que se le cortase el pelo, y es un hecho bien conocido que pasaba meses sin dejar que le cambiasen la ropa de la cama. En realidad, con frecuencia vestía los mismos atuendos, incluso durante un año y medio. Por temor a perder el poder sobre él y verlo en manos de un cortesano ambicioso, la reina nunca lo dejaba solo ni un instante, excepción hecha de las audiencias públicas. Además tenía especial cuidado en evitarle las ocasiones de utilizar una pluma, para que, en un momento de desesperación melancólica, como ya había ocurrido, no firmase su abdicación. Mientras tanto, la melancolía del rey, aumentada, por un lado debido al complejo de culpa incitado desde el confesionario, y por otro a lo que Saint Simon define como «trop de nourriture et d'exercice conjugal»<sup>13</sup>, se convertía gradualmente en una abierta locura.

En otro país el rey podía ser gobernado por sus concubinas, pero en España, respecto a la familia real, los principios de la monogamia y la fidelidad conyugal poseían un dominio tanto teórico como real, y el camino hacia los reyes pasaba por sus esposas y confesores, en vez de sus amantes y ministros. Esto explica el dominio completo que Isabel de Farnesio llegó a tener sobre su marido. Por medio de una manipulación hábil de ministros y confesores, llegó a hacerse imprescindible no sólo para el rey, sino para su más mínima decisión como gobernante<sup>14</sup>.

Aunque claramente aborrecida por muchos de sus contemporáneos e historiadores posteriores, la reina era una mujer muy capacitada. Fue ella la que logró equilibrar la dominante atmósfera de melancolía y locura con otra de medianía inteligente, que más adelante perpetuaría su hijo Carlos III. El matrimonio de Isabel de Farnesio y Felipe V se había concertado basándose en la suposición de que ella sería tan fácil de dominar como él; sin embargo, lo primero que hizo al llegar a España fue mandar al otro lado de las nieves del Pirineo a Mme. Des Ursins, la confidente y consejera más poderosa del rey, con todos sus bienes. A partir de este momento, y hasta el final del reinado de Felipe V, nunca perdió las riendas gracias a un sentido realista y diplomático que sirvió para atemperar y ocultar su ansia de poder y la devoradora ambición que sentía en favor de sus hijos. En realidad sus esfuerzos se vieron coronados por un gran éxito al lograr entronizarlos. Debido a las aspiraciones que albergaba para sus propios vástagos, desconfiaba de los hijos del primer matrimonio de Felipe, y temía hasta por su propia posición, en caso de que Fernando ascendiese al trono de España. Sólo porque no había otra alternativa, con-

---

<sup>11</sup> Toda la información de este párrafo no atribuida a otro autor está tomada de Armstrong, págs. 260, 269, 287.

<sup>12</sup> Fernán-Núñez, vol. I, págs. 92-93.

<sup>13</sup> Saint-Simon, *cit.* por Ballesteros, vol. 6, pág. 528.

<sup>14</sup> Tanto este párrafo como el siguiente se basan en Armstrong, Ballesteros, Coxe, Davila y Saint-Simon.



sintió en el matrimonio de éste con María Bárbara. Las relaciones de la reina con su hijo político y la princesa eran educadas, pero apenas cordiales.

Fernando, al igual que su padre, era un hijo segundón, y como tal destinado a un papel subordinado, pero incluso cuando quedó claro que ascendería al trono, los que le rodeaban consideraron conveniente alimentar en su naturaleza dócil y retraída una piedad ignorante y costumbres de inactividad, para poderle gobernar desde el confesionario y la cámara real, como a su padre<sup>15</sup>.

La inicial decepción sentida por Fernando al conocer a María Bárbara pronto desapareció, y el embajador británico, siempre al acecho, nos dice que «ha llegado a gustarle mucho la princesa, que sabe cómo animarle y a la fuerza ejercerá una gran influencia cuando el gobierno caiga en sus manos»<sup>16</sup>. A pesar del encanto con que aparece adornada en su retrato de bodas, hay que admitir que María Bárbara no contaba con la ventaja de la belleza; sus labios eran demasiado gordos y tenía el rostro marcado por la viruela. Además, con el correr del tiempo, llegaría a ser gordísima<sup>17</sup>. Sin embargo, había sido muy bien educada para su papel, y la gracia natural de su carácter hacía que fuese la persona idónea para su puesto. Unas semanas después de su matrimonio se podía decir que «la princesa de las Asturias, por la educación de su comportamiento, despierta la admiración y la estima de todos los que tienen el honor de conocerla. Es muy ingeniosa y habla seis lenguas, *viz. latín, italiano, alemán, francés, español y portugués*»<sup>18</sup>. Es evidente que desde el punto de vista lingüístico, la princesa había sido preparada para cualquier posible contingencia matrimonial.

Por suerte para Fernando, María Bárbara carecía de la ambición avasalladora y envidiosa de su suegra. Estaba contenta de compartir el papel secundario del príncipe y alentar la naturaleza generosa y cariñosa de éste contra la tendencia a la melancolía heredada de su padre. Llegaron a ser modelos reales de devoción conyugal, y así permanecieron durante toda su vida. A pesar de su falta de iniciativa, su vida no era fácil: el príncipe y la princesa de Asturias dependían de los deseos y caprichos del rey y la reina, y tenían la obligación de asistir a todos los actos oficiales, donde sólo podían representar un papel pasivo. En la intimidad de sus aposentos, sin embargo, parece que supieron evitar los momentos de mayor trastorno del rey. Se entregaban a las acostumbradas diversiones de la corte y, en realidad, cuando más adelante ascendieron al trono, estos entretenimientos, como la música, las serenatas, las cacerías, los fuegos artificiales y los espectáculos, constituyeron un factor tan importante de su reinado, que parecía que ellos se limitaban a continuar su vida como príncipe y princesa de Asturias.

La música, sin embargo, era el principal solaz de María Bárbara, como si en ella se resguardara de la melancolía subyacente y de la incipiente locura de la atmósfera en la que se había visto arrojada. Esta constituyó también su principal medio para divertirse y entretener al príncipe. Es curioso observar que el rey Felipe, que más ade-

<sup>15</sup> Argenson, Ballesteros, Cabanes, Coxé, Danvila, Richelieu y Saint-Simon han dejado relatos de Fernando y su carácter.

<sup>16</sup> Keene, 23 de febrero de 1732, cit. por Armstrong, pág. 278.

<sup>17</sup> Ballesteros, vol. V, 133 y ss.

<sup>18</sup> *The Historical Register... for the Year 1729*, págs. 73-74.

lante sería sujeto de una de las más famosas terapias musicales de toda la historia, por esta época era abiertamente indiferente a la música<sup>19</sup>.

El rasgo más noble del carácter perezoso y fundamentalmente falto de imaginación de Fernando era, sin embargo, su melomanía. No sin motivo se habla del reino de Fernando y María Bárbara como del de los melómanos. Los comunicados oficiales de la corte nos hablan una y otra vez de las veladas musicales que tienen lugar en la cámara de la princesa<sup>20</sup>. Sin duda alguna, en ellas tomó parte activa Domenico Scarlatti. Resulta curioso especular sobre el sonido del clavicémbalo de Scarlatti bajo los techos moriscos del alcázar, especular sobre si en su música habían aparecido ya los rasgos orientales y la elaborada decoración superficial que la acercaron a este entorno sevillano.

Pasaron más de cuatro años desde su llegada a España sin que Scarlatti conociese Castilla; sin embargo, el 16 de mayo de 1733 la corte española abandonó Sevilla para regresar al norte, por primera vez desde el matrimonio del príncipe de Asturias. A partir de este momento, los acostumbrados traslados temporales de la corte entre las residencias reales de Madrid y su entorno se reanudarían. La corte no volvería a regresar a Andalucía en vida de Scarlatti.

El rey continuaba en un estado lamentable, aunque los boletines semanales de la *Gaceta de Madrid* afirmaban casi siempre que gozaba de «perfecta salud». Para que el pueblo no pudiera observar la verdadera condición física y mental del rey, se hizo imprescindible una estrategia de la corte que evitase el estar en grandes ciudades<sup>21</sup>. Durante los meses siguientes, Scarlatti conoció los diversos lugares donde pasaría el resto de su vida, los paisajes que formarían el entorno de toda su música posterior.

El 12 de junio la corte llegó a Aranjuez, antigua residencia campestre de Carlos V y Felipe II, situada en el valle del Tajo entre Madrid y Toledo. Después del largo e incómodo viaje a través del seco paisaje español, las fuentes y árboles umbrosos de los jardines reales debieron de parecerle un paraíso. Rodeando los jardines, el canalizado Tajo fluía de tal manera que en el palacio siempre se oía el correr de sus aguas. De todas las residencias reales españolas, Aranjuez es, con mucha diferencia, la más alegre, la más tranquila, y la que menos posee resonancias sombrías, a pesar de su delicada y poética melancolía. Siempre ha sido una delicia para los viajeros. En 1769, Mme. d'Aulnoy escribió: «...cuando llegamos creí que me encontraba en un palacio encantado. La mañana era fresca, los pájaros cantaban por doquier, las aguas susurraban dulcemente, los árboles en espaldera estaban cargados de fruta deleitosa y los parterres de flores fragantes. Y me rodeaba de buena compañía»<sup>22</sup>.

Durante los trece años siguientes, Scarlatti pasó allí la primavera desde abril a junio<sup>23</sup>. Cuando Fernando y María ascendieron al trono, la estancia primaveral se

<sup>19</sup> Keene, cit. por Armstrong, pág. 338.

<sup>20</sup> *Gaceta de Madrid*, n.º 21, 19 de mayo de 1729: «...teniendo algunas noches la Princesa en su quarto el festejo de una primorosa Musica de voces, y instrumentos». En los números 42 y 52 del mismo año hay relatos parecidos.

<sup>21</sup> Armstrong, pág. 297.

<sup>22</sup> Mme. d'Aulnoy, págs. 492-493. A propósito, se ha demostrado que Mme. d'Aulnoy recopiló sus pintorescos relatos de la España del siglo xvii sin haber estado nunca en el país. (A modo de introducción, *Mme. d'Aulnoy et l'Espagne*, de Foulché del Bosc, págs. 1-151.)

<sup>23</sup> Es de suponer que Scarlatti estuvo siempre al servicio de la corte.



hizo más prolongada, ya que Aranjuez era su residencia predilecta. Un estado de ánimo similar al de Mme. d'Aulnoy, se descubre en numerosas sonatas posteriores, que probablemente Scarlatti compuso en Aranjuez. (Inmediatamente acuden a mi mente las sonatas 132 y 260, por sólo mencionar dos.)

En la primera visita que hizo la corte a Aranjuez, sin embargo, estuvo poco menos de un mes, antes de trasladarse al palacio de verano de San Ildefonso, adonde llegó el 9 de julio tras hacer noche en Madrid. Este palacio, construido sólo hacía unos años en La Granja, en las laderas de la sierra de Guadarrama orientadas hacia Segovia, era el favorito de la reina Isabel. En esta abrupta ladera, antítesis de su nativa Île de France, el rey hizo construir uno de los jardines geométricos más artificiosos de Europa. Sus fuentes, alimentadas por riachuelos montañosos, son más espléndidas que las de Versalles. En medio de un paisaje salvaje y rebelde, se trazó una zona perfectamente delimitada que, notablemente dominada a ojos vistas por la voluntad humana, se adaptó a las proporciones y convencionalismos de una corte dieciochesca. Sin embargo, como si se quisiera contrarrestar la geometría fija de los ejes y parterres del jardín, una serie de figuras alegóricas forman espirales fantásticas, rodeadas de motivos arquitectónicos que casi son tan teatrales como los mismos dioses esculpidos. Sólo su materia, mármol, bronce y estuco, otorga a estos elementos decorativos una permanencia mayor que la de los papeles y lienzos pintados. En lugar de las temblorosas candilejas y bujías teatrales, reciben vida y animación de los rayos solares y las cascadas de agua.

En la fresca atmósfera montañosa de La Granja, Domenico Scarlatti pasó todos los veranos, de julio a octubre, durante los trece años que aún le quedaban por reinar a Felipe V<sup>24</sup>. Como hijo de una época que aún no había abrazado el culto a la naturaleza, dejando a un lado unos determinados tópicos poéticos bien asimilados, resulta difícil imaginar a Domenico, hombre de ciudad, en este entorno, a no ser que, al igual que sus mecenas reales, se creara un refugio en este panorama salvaje y desolado. ¿Voló su imaginación, alguna vez, más allá de los jardines o de la capilla de la colegiata, hacia las montañas cubiertas de nieve? Quizá a estos paisajes desolados y salvajes habría preferido los decorados teatrales de Juarra, con sus perspectivas imaginarias inmensas, pobladas de actores y cantantes de ópera.

El primer verano que Domenico pasó en La Granja se prolongó hasta el 17 de octubre, cuando la corte, al igual que sucedería los demás veranos de su vida, se marchó a El Escorial. En una ladera solitaria que domina la gran meseta madrileña, la austera magnificencia de Felipe II y su arquitecto Juan de Herrera, creó un inmenso y sombrío monumento, verdadera obra maestra que comprende el monasterio, iglesia y palacio de San Lorenzo, encarnación de la esencia de la España de los Austrias. En una sencilla celda monástica, desde donde podía seguir la ceremonia de la misa acostado en el lecho, Felipe II acabó su vida sometido a una penitencia melancólica.

Entre bronce apenas destellantes y los lustrosos y lisos mármoles del panteón, situado debajo del coro de la basílica, en medio del más tenebroso esplendor concebible, estaban depositados los restos de los reyes españoles. Al lado, en el putridero, esperaban su turno los que habían muerto hacía poco tiempo. Allí, en 1700,

<sup>24</sup> Véase nota 23.

el último de los Austrias españoles, el enfermizo y loco Carlos II, hizo abrir los ataúdes de sus antepasados para mirar, deleitándose en el horror, su carne convertida en polvo<sup>25</sup>.

Los Borbones españoles iban anualmente a El Escorial sólo como deferencia a una costumbre establecida desde hacía mucho tiempo. Este edificio fúnebre, con sus grandes patios desnudos y sus terrazas de verde seto de boj geométricamente podado, que dominan la parda ladera que se extiende hasta el azul horizonte de la meseta invernal, poco tenía que ver con el gusto de una corte dieciochesca. Temido por todos los cortesanos que constantemente se quejaban de los catarros que cogían en noviembre bajo sus húmedas y frías cúpulas, El Escorial fue definido por el embajador británico como «una inquisición en la complexión de todos nosotros»<sup>26</sup>.

Bajo el reinado de Felipe V, la Inquisición española perdió mucha de su crueldad y ya no se quemaban herejes en presencia de toda la corte<sup>27</sup>, como había ocurrido durante el reinado anterior; Felipe V, sin embargo, no tuvo la suficiente fuerza para acabar con la tradición de tinieblas, enfermedad y terror heredada de los Austrias, a la cual terminó sucumbiendo. Esta tradición se había convertido en una parte casi indeleble del carácter español, que Domenico Scarlatti no podía menos que observar en todo momento. Ante ello reaccionó componiendo una de las músicas más alegres y gozosas jamás escritas.

Domenico Scarlatti adquirió una larga experiencia en el arte de la música como antídoto contra la melancolía. Había visto a los flagelantes encapuchados y medio desnudos de las procesiones penitenciales y escuchado la bárbara música que les acompañaba (la cual a veces aparece en sus propias sonatas); había observado las innumerables torturas resultantes del impulso perpétuo que movía a los españoles a enfrentar la muerte con la vida y la vida con la muerte; había observado el conflicto entre una sensualidad pagana y un temor idólatra a la condenación en que se debatían; él, sin embargo, no fue capaz de convertir todo esto en el tema elegido de su arte, como hizo Goya. A Scarlatti no le interesaba la alta tragedia como tal; sin embargo, la sensibilidad poética de sus sonatas y su misma alegría no hubieran existido sin su capacidad para la tragedia, sin su comprensión instintiva, por lo menos, de esa extraña locura que hace de España algo a la vez encantador y terrorífico.

El 7 de diciembre de 1733, la corte española regresó a Madrid para reanudar su estancia anual navideña en esta ciudad, por primera vez desde el matrimonio del príncipe de Asturias. La familia real vivía en las afueras de Madrid, en el palacio del Buen Retiro, y muchos dependientes de la corte moraban en o alrededor del viejo palacio real, el cual, sin embargo, destruiría el fuego la Nochebuena del año siguiente<sup>28</sup>. El 2 de enero el rey y la reina marcharon a El Pardo, a unos once kilómetros al norte de Madrid, donde permanecerían hasta el 17 de marzo, a pesar de que muchos cortesanos siguieron viviendo en la capital.

Por entonces, el itinerario anual de la corte española, que apenas si varió du-

<sup>25</sup> Coxé, vol. I, págs. 61-62.

<sup>26</sup> Keene, págs. 189-190. 28 de noviembre de 1749.

<sup>27</sup> Sin embargo, en los cincuenta y cuatro puntos de fe del reinado de Felipe, se quemaron setenta y nueve personas. (Ballesteros, vol. VI, págs. 244-245.) Mejor será no recordar las estadísticas de los *autos de fe* del siglo xx.

<sup>28</sup> Ballesteros, vol. VI, pág. 435.



rante el resto del reinado de Felipe V, volvió a restablecerse. Es de suponer que, por lo menos en su inmensa mayoría, fue también el de Scarlatti. Este ciclo era el siguiente: de enero a mediados de marzo, la antigua residencia real de caza de El Pardo; Semana Santa, el Buen Retiro de Madrid; de abril a junio, los deleites bucólicos de Aranjuez; finales de junio, de nuevo al Buen Retiro; de julio a octubre, la fresca montañosa de La Granja; de finales de octubre a comienzos de diciembre, el frío ayuno de El Escorial; finales de diciembre, Navidades en el Buen Retiro. En realidad la corte pasaba muy poco tiempo en Madrid, aunque la mayor parte de sus componentes tenían residencia en ella.

Hacia 1738, o quizá mucho antes, Scarlatti vivía en la calle Ancha de San Bernardo, parroquia de San Martín. Por esta época, la familia Scarlatti tenía ya cinco hijos: Juan Antonio y Fernando habían nacido en Sevilla. A Mariana (nacida entre 1732 y 1735) le dieron el nombre en honor a la reina de Portugal. (Estos tres aparecen mencionados en el testamento mutuo que Domenico y Catalina Scarlatti firmaron en Madrid el 12 de febrero de 1735.) Los dos hijos más jóvenes fueron Alejandro (nacido en 1736 ó 1737, y al que es evidente bautizaron con el nombre del padre de Scarlatti) y María (nacida en Madrid el 9 de noviembre de 1738).

El Madrid de la época de los Scarlatti era todavía un pueblo de los siglos xvi y xvii, mucho más típicamente español que hoy día. Las calles estrechas y las torres puntiagudas de los Austrias aún no habían cedido su puesto a los edificios neoclásicos de Carlos III, las amplias avenidas del siglo xix y ese estilo arquitectónico, anónimo e internacional, que hoy se extiende por grandes zonas sin personalidad de modernas ciudades europeas o sudamericanas. En una Europa de calles sin pavimentar y sistemas de saneamiento primitivos, Madrid era famoso porque en este terreno la negligencia española era mayor que en otros lugares<sup>29</sup>. Los visitantes eran muy elocuentes en sus comentarios; se publicaron poemas satíricos con títulos como *La Merdeide*, y en el siglo xviii circulaban innumerables historias de españoles nostálgicos que recuperaban el ánimo debido a súbitas ráfagas de olores indescriptibles. Los olores dominantes del Madrid actual son los del aceite de oliva rancio y el ajo, pero en las callejuelas los sonidos son muy parecidos a los del siglo xviii: el repiqueteo de los cascos, el girar de las ruedas, la aguda cháchara rítmica del pueblo, los prolongados gritos de los vendedores callejeros, y de vez en cuando un sonar de castañuelas. La Plaza Mayor, el parque del Buen Retiro, unas cuantas iglesias, una exuberante portada barroca que de pronto estalla en una lisa fachada palaciega, nos recuerdan aún la ciudad de Scarlatti. También la luz es la misma, la dura, brillante y cegadora luz de Velázquez y de los cartones de Goya, una luz que realza menos la forma, al contrario que en Italia, que el espacio, los espacios circundantes de la meseta castellana.

En tiempos de Scarlatti, la familia real nunca ocupó el palacio real de Madrid. Después del incendio que destruyó el viejo palacio o alcázar en la Nochebuena de 1734, se convocó a Filippo Juvarra, antiguo amigo y colega de Scarlatti, para que presentara los planos de su reconstrucción. Llegó a Madrid el 12 de abril de 1735<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> *Ibid.*, vol. VI, págs. 575-578.

<sup>30</sup> La información sobre Juvarra y sus obras, tanto de este párrafo como del siguiente, está tomada de *Filippo Juvarra*, volume primo.

Sin duda alguna los dos amigos tuvieron ocasión de comparar el curso de sus respectivas carreras desde la última vez en que habían colaborado juntos en el estreno de una ópera en el palacio romano de la reina de Polonia. En 1719, João V había llamado a Juvarra a Lisboa con el fin de que hiciera algunos bocetos para el monasterio de Mafra. Estuvo allí hasta el otoño de 1720. Hacía ya tiempo que Juvarra había llegado a su plenitud creadora y conseguido la oportunidad de plasmar de manera permanente en piedra y ladrillo las ricas y amplias ideas que llenaban sus cuadernos de bocetos. Entre ellos destaca la serie de obras maestras arquitectónicas que transformaron de manera tan evidente el aspecto de la ciudad de Turín bajo Vittorio Amadeo II de Saboya. A lo largo de sus carreras singularmente paralelas, Juvarra y Scarlatti disfrutaron de muchos de los mismos mecenas: el cardenal Ottoboni, María Casimira de Polonia, el marqués de Fontes, la Santa Sede (a la que Juvarra presentó un proyecto para la sacristía de San Pedro), João V de Portugal y Felipe V de España.

Pero el 31 de enero de 1736, antes de terminar los bocetos para el palacio real, Juvarra murió, dejando que se ocupase de construir el edificio su alumno Giovanni Battista Sacchetti. Aunque este palacio no estuvo en condiciones de ser ocupado hasta 1764, ni Tiepolo concluyó los espléndidos frescos de sus techos hasta mucho más tarde, en la actualidad resulta un monumento rico y magnífico al gusto de la época de Scarlatti.

La salud del rey, mientras tanto, apenas había mejorado desde que regresara de Sevilla. Continuaban su trastornos y sus hundimientos en frecuentes letargos, y a menudo se negaba totalmente a ocuparse de gobernar. La reina se entregaba de lleno a sostener las riendas de los asuntos reales y a evitar que el soberano causase problemas o cayese en una apatía tan absoluta que paralizase totalmente el gobierno<sup>31</sup>. El 18 de febrero de 1737 dice el embajador británico: «la reina está entregada a buscar diversión para el rey, quien siente una aversión natural por la música. Si ella logra cambiar su temperamento sobre este punto y logra entretenerle con ello, puede que la música evite que ambos se ocupen de asuntos más problemáticos»<sup>32</sup>. Este proyecto tuvo un éxito que sobrepasó las expectativas más bienintencionadas de la reina. El verdadero milagro sucedió en el verano de 1737 en La Granja.

Si indujo al eminente *castrato* Carlo Broschi, conocido por Farinelli, cuyo canto había conquistado a toda Europa, a ir a España. «Su talento causa un efecto en quienes le escuchan que supera al de cualquier otro intérprete musical de los tiempos modernos, y puede ponerse en duda —dice el doctor Burney— que los más famosos músicos de la antigüedad: Orfeo, Linnos o Anfión, a pesar de lo milagroso de sus poderes sobre el corazón del hombre, llegaron alguna vez a proporcionar una munificencia tan espléndida y firme en su auditorio»<sup>33</sup>.

«...Nacido en Nápoles en 1735<sup>34</sup>, recibió sus primeras lecciones musicales de su padre, el signor Broschi, y después de Porpora, con quien viajó; tenía diecisiete años cuando abandonó esta ciudad para ir a Roma, donde durante la representación diaria de una ópera tenía lugar una competición entre él y un famoso trompeta, en una canción acompañada por este instrumento. Después de hacer varias veces filados

<sup>31</sup> Armstrong, págs. 340-341.

<sup>32</sup> Keene, cit. por Armstrong, pág. 338.

<sup>33</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. III, págs. 284-288.

<sup>34</sup> De hecho en Andria. La fe de bautismo aparece citada en Cotarello, pág. 102.



con una nota, con los cuales demostraban la capacidad de sus pulmones intentando, cada uno, superar al otro en brillantez y potencia, entonaban ambos un crescendo, un disminuyendo y un trino en terceras y lo prolongaban mucho tiempo, mientras el público esperaba ansiosamente el momento en que pareciesen agotados. El trompeta, en realidad totalmente exhausto, abandonaba pensando que su antagonista estaría tan cansado como él y que la competición quedaría en tablas; entonces Farinelli, con el rostro sonriente, dando a entender que hasta ahora se había limitado a seguir el juego de su contrincante, irrumpía con el mismo aliento y un vigor renovado a cantar, y no sólo entonaba el crescendo, el disminuyendo y el trino, sino que también ejecutaba las más rápidas y difíciles variaciones, y por último callaba debido a las aclamaciones del auditorio. En esta época hay que situar la superioridad que siempre mantuvo sobre sus contemporáneos...

»De Roma fue a Bolonia, donde tuvo la suerte de escuchar a Bernacchi (alumno del famoso Pistocco, de esa ciudad), que entonces era el primer cantante de Italia debido a su gusto y conocimientos. Después, sus discípulos hicieron que la escuela boloñesa fuese famosa.

»De allí fue a Venecia, y de Venecia a Viena. En todas estas ciudades sus facultades se consideraban milagrosas. Me contó, sin embargo, que en Viena, donde estuvo en tres ocasiones diferentes y recibió grandes honores por parte del emperador Carlos VI, este príncipe le dio un consejo que le fue más útil que todos los preceptos de sus maestros o los ejemplos de sus competidores en el terreno de la fama. Su Imperial Majestad condescendió a decirle un día, con gran afabilidad y dulzura, que al cantar ni se *movía* ni se *quedaba quieto* como cualquier otro mortal; todo en él era sobrenatural. “Esas gigantescas zancadas (dijo él), esas notas y pasajes que nunca acaban (*ses notes qui ne finissent jamais*), sólo sorprenden, hora es de que agradéis. Sois demasiado pródigo con los dones que la naturaleza os ha dado; si queréis llegar al corazón debéis seguir un camino más sencillo y llano”. Estas pocas palabras motivaron un cambio total en su manera de cantar, a partir de este momento combinó lo patético con lo humorístico, lo sencillo con lo sublime, y con estos medios supo deleitar y asombrar a todo oyente.

»En el año 1734 fue a Inglaterra, donde todo el que le oyó y oyó hablar de él sabe qué impresión causaron en el público sus sorprendentes talentos: ¡fue el éxtasis, el rapto, el encantamiento!

»En la conocida aria *Son qual Nave*, compuesta por su hermano, tomaba con tal delicadeza la primera nota que entonaba, y mediante grados diminutos la hacía crecer hasta alcanzar un volumen asombroso para llevarla después a disminuir del mismo modo, que era aplaudido durante cinco minutos sin parar. Luego continuaba con tal derroche de brillantez y rapidez de ejecución, que a los violines de la época les costaba trabajo seguir la pauta que él marcaba. Su voz posee fuerza, dulzura y amplitud; su estilo es tierno, grácil y veloz. Estaba dotado de unas facultades como nunca antes o después ha tenido un ser humano, facultades que eran irresistibles y que rendían a todo oyente, al erudito y al ignorante, al amigo y al enemigo<sup>35</sup>.

Dice William Coxe: «En 1737 estuvo en Versalles y fue llamado a Madrid por Isabel de Farnesio, la cual deseaba averiguar si el poder de la música era capaz de ali-

<sup>35</sup>. Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, págs. 204 y ss.

viar la melancolía de su esposo. Al poco tiempo de su llegada, ella organizó un concierto (en La Granja) en un aposento vecino al del rey, donde éste llevaba mucho tiempo sin salir de la cama, y de donde no había forma de que se levantase. Impresionado por la primera canción que entonó Farinelli, Felipe, al acabar la segunda mandó a buscarle, le colmó de elogios y prometió darle todo lo que pidiese. El músico, aconsejado por la reina, le invitó a que dejase el lecho, permitiese ser afeitado y, tras vestirse, asistiese al consejo. Felipe aceptó y a partir de ese momento su enfermedad tuvo un giro favorable»<sup>36</sup>.

Burney continúa: «...se decidió que pasase a formar parte del servicio de la corte, al que siempre, desde entonces, perteneció, y no tuvo que volver a cantar más en público. Se dispuso que recibiese una pensión anual superior a las 2.000 libras esterlinas.

»Me contó que durante los diez primeros años de residencia en la corte española, en vida de Felipe V, cantó para el monarca cada noche las mismas cuatro arias, dos de las cuales había compuesto Hasse: *Pallido il sole*, y *Per questo dolce Amplesso*. He olvidado las otras, aunque una era un minué que él solía variar a su gusto»<sup>37</sup>. Su influencia sobre el rey fue tan grande, si no mayor, como la de la reina; sin embargo, ni una sola vez abusó del enorme poder que obtuvo de manera tan súbita y mantuvo el resto de su estancia en España. Dice el Dr. Burney: «en mi juventud, cuando mi curiosidad por conocer la vida de este portentoso intérprete era más fuerte, las autoridades más ilustres me hablaron de su modestia, humildad y tendencias benevolentes, durante su espléndida estancia en Madrid, mientras ocupaba el meridiano del favor real, colmado de riquezas, odio e influencias como para dar pie a todo tipo de envidia, odio y malevolencia en todas las capas de la sociedad. Pero su intelecto era tan sano, tan sabia y juiciosa su conducta, que, en propiedad, no se puede decir, tanto que haya escapado a las lanzas de la envidia, como que haya sabido evitar que se las tirasen. De casi todo gran cantante nos han llegado testimonios de la embriaguez de los elogios y las riquezas, de sus caprichos, insolencias y arbitrariedades en uno u otro momento; sin embargo, de Farinelli, superior a todos en talento, forma y fortuna, la historia de las necesidades características de los *hijos malcriados* de Apolo no recoge ni una sola anécdota vergonzosa»<sup>38</sup>.

Aunque más o menos monopolizado por el rey y la reina, Farinelli pronto supo entablar una relación estrecha y cariñosa con el príncipe y la princesa de Asturias<sup>39</sup>. Al mismo tiempo que sorteaba con éxito las trampas que le tendía la corte española, parece que con gran tacto y moderación superó la tácita envidia existente entre Isabel de Farnesio y María Bárbara. «Cuando el difunto rey Fernando era príncipe de Asturias, y debido a un disgusto, ella (Isabel de Farnesio) envió un mensaje a

<sup>36</sup> Coxé, vol. IV, pág.31.

<sup>37</sup> Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, págs. 204 y ss. En su *Memoirs of... Metastasio*, vol. I, nota de la pág. 206, Burney menciona las dos mismas arias de Hasse y añade a la lista de las que cantaba todas las noches Farinelli otra de Hasse, «Ah non lasciarmi, no». Haböck, en *Die Gesangkunst der Kastraten*, pág. xlv, no menciona esta última aria y se limita a apoyar solamente lo que dice Burney y concluye que las otras dos arias que cantaba cada noche Farinelli eran: *Fortunate passate mie pene*, de Ariosti, que se interpretó en el estreno londinense de *Artaserse* de Hasse; y *Quell' uignuolo che innamorato*, de Giacomelli-Farinelli.

<sup>38</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. III, págs. 284-288.

<sup>39</sup> Coxé, vol. IV, pág. 32.



Farinelli donde le decía que nunca más volviese a cantar o tocar en los aposentos del príncipe o de la princesa. La difunta reina Bárbara, no sólo era una enamorada de la música, sino también un excelente juez. Sin embargo, la respuesta que dio Farinelli le otorga un honor inmortal; dijo: "Ve y dile a la reina que yo debo el mayor respeto al príncipe y a la princesa de Asturias, y a menos que reciba esta orden de la propia voz de Su Majestad o de la del rey, nunca la obedeceré"<sup>40</sup>.

La desproporción con que Farinelli aparece representado en estas páginas, en comparación con Domenico Scarlatti, es debida a la diferencia existente entre sus respectivos niveles de fama y reputación. Mientras Farinelli, hasta el momento de su retiro, permaneció siempre en la cumbre alcanzada desde un principio debido a su meteórico ascenso, Scarlatti, al parecer, se contentó con la oscuridad relativa característica del maestro de música real, sintiéndose plenamente satisfecho de componer música que sólo se tocaría en privado. Aunque Farinelli no volvió a cantar en público, nunca abandonó ni la pompa ni el lujo de la ópera.

A partir del momento en que éste llegó a Madrid en 1737, la ópera italiana recibió un gran impulso. Desde 1703 habían tenido lugar representaciones periódicas de óperas italianas en el Coliseo del Buen Retiro y en los teatros públicos de Madrid, cuyo número aumentó con la llegada, en 1719, del marqués Scotti, ministro plenipotenciario de Parma<sup>41</sup>. En 1737, con el apoyo de este noble y por los intentos de la reina por que el rey se interesase por la música, el teatro de los Caños del Peral se reconstruyó con un estilo de gran magnificencia. Quizá la corte española se viese animada por un espíritu de competición con el espléndido teatro San Carlo, que Don Carlos construía este mismo año en Nápoles<sup>42</sup>.

El domingo de carnaval de 1738, el nuevo teatro fue inaugurado con la obra de Metastasio *Demetrio*, con los recitativos de Hasse y las arias de diversos compositores. El *Artaserse*, de Metastasio, se representó este mismo año, y en 1739, entre otros, sus *Clemenza di Tito* y *Siroe*, ambas con música de Hasse. Todas estas obras dejan entrever el gusto de Farinelli. A partir de entonces, las representaciones de ópera en las que intervino Farinelli tuvieron lugar en el Buen Retiro. Es probable que, a instigación suya, el viejo teatro real fuera reconstruido. A partir de entonces se inició la larga serie de estrenos operísticos, cada vez con mayor esplendor, y en los que tomaron parte los mejores cantantes del día; esto hizo que la ópera madrileña no tuviese rival en Europa durante el resto del reinado de Felipe y de Fernando VI. Muchos de los libretos eran de Metastasio. Farinelli, aunque nunca cantó en ellos, fue su motor y después su empresario. La larga correspondencia que sostuvo con Metastasio deja entrever parte del cuidado y habilidad con que se ocupó de estos estrenos<sup>43</sup>. Hablando de los compositores, tres nombres aparecen una y otra vez. Los músicos italianos a quienes pertenecen llevaban residiendo en España mucho más tiempo que Farinelli. Eran casi desconocidos fuera de Madrid, pero a pesar de ello seguían componiendo la mayor parte de la música nueva utilizada en los estre-

<sup>40</sup> Clarke, pág. 329.

<sup>41</sup> Cotarelo, pág. 55.

<sup>42</sup> Cotarelo, págs. 79-86. Para la historia de la ópera italiana en Madrid véase Carmena y Millán, Cotarelo, Haböck, Hamilton.

<sup>43</sup> Para las traducciones de las cartas de Metastasio véase Burney, *Memoirs of... Metastasio*. La restante información de este párrafo se ha tomado de Cotarelo.

nos de la corte española. Parece, de hecho, que tuvieron casi el monopolio de la composición de música teatral para Madrid. No sólo compusieron óperas italianas, sino que también escribieron música para muchos de los estrenos españoles de los teatros públicos, con gran detrimento de los músicos del país. Estos tres músicos eran: Francesco Corradini, que llegó a Madrid en 1731; Giovanni Battista Mele, que lo hizo en 1736; y Francesco Corselli, que procedía de Parma y fue nombrado maestro de capilla auxiliar en 1736 y pasó a ser primer maestro en 1738. También fue maestro de música de los infantes reales. Aunque Corselli es casi desconocido en la actualidad, la fama de que gozó en la corte española superó en gran medida a la de Scarlatti. No obstante, Corselli y todos los otros músicos se vieron ensombrecidos por la influencia alcanzada por Farinelli desde el momento de su llegada y que conservó durante toda su estancia en España. Parece que Scarlatti no tomó parte en ninguna de las óperas italianas representadas en la corte española.

Es muy poco probable que Scarlatti gozase en algún momento del favor de la primera protectora de Farinelli, la reina Isabel de Farnesio, la cual no disimulaba en absoluto la hostilidad que sentía por Fernando, María Bárbara y todo su séquito. Sin embargo, quizá debido a los honores y riquezas otorgados al recién llegado Farinelli y a la preferencia de que gozaban los músicos que estaban al servicio directo del rey y la reina, es posible que María Bárbara y Fernando desearan que Scarlatti se viese honrado de modo similar.

María Bárbara, al no lograr obtener honores para Scarlatti en la corte española, posiblemente habló con su padre recomendándole a su antiguo maestro de capilla. El 8 de marzo de 1738, João V decretó que Scarlatti era digno de ser nombrado caballero de la orden portuguesa de Santiago<sup>44</sup>. «Movido por ciertas razones particulares que me han presentado —afirmaba el rey portugués— tengo a bien recomendar a Domingos Escarlatti con el manto de la orden de Santiago.» Se prescindió del acostumbrado año de noviciado y se eximió a Scarlatti de presentar el historial de sus antepasados. Además, se le otorgó un permiso especial —en contradicción con las reglas primitivas de la orden— para «usar ropajes de terciopelo y seda de cualquier color, anillos, joyas, cadenas y tejidos en oro, siempre y cuando el sombrero sea de terciopelo». Se hicieron los preparativos para que la ceremonia de iniciación tuviese lugar en Madrid, y el notario del rey desde Lisboa marcó las directrices para su ritual y administración. Catalina Scarlatti, en Aranjuez, se presentó ante un notario, al que dio el consentimiento necesario para que su marido fuera recibido en esa orden.

En 21 de abril de 1738, entre las cuatro y cinco de la tarde, Scarlatti se presentó ante el altar mayor del convento de los capuchinos de San Antonio de El Pardo, Madrid, para hacer sus votos como caballero de Santiago; según el ritual de la ceremonia, se preguntó a Scarlatti si deseaba cambiar su vida al igual que iba a cambiar su vestimenta, hasta el punto de comer, beber y dormir como un hombre diferente del que había sido hasta entonces. Tras la respuesta afirmativa de Scarlatti, el sacerdote volvió a preguntarle: «Sabed que la orden no os promete ni cabalgadura ni armas, ni otro alimento que no sea pan ni agua, pero la merced de la orden es gran-


<sup>44</sup> Los documentos que se conocen sobre el ennoblecimiento de Scarlatti aparecen enumerados en el apéndice II.



de. Además, os preguntamos si estáis dispuesto a defender las puertas contra los moros y a guardar tal obediencia y humildad que aunque os enviásemos a cuidar de los cerdos, lo haríais.» Scarlatti respondió: «Así os lo prometo.»

Otras preguntas confirmaron que Scarlatti había obtenido el consentimiento de su esposa, que no era culpable de ninguna clase de sacrilegio o crimen y que sus antepasados estaban libres de tara mora. Tras confesar y comulgar, Scarlatti regresó para hacer los votos de fidelidad, obediencia y castidad conyugal, y para vestir el blanco manto de caballero consagrado. Casi todos los documentos, relatos y notas sobre la historia de la orden recogidos para esta ceremonia, siguen en posesión de los descendientes de Scarlatti que viven en Madrid.

Este ennoblecimiento de Domenico fue, en muchos aspectos, el apogeo de la fortuna de la familia y de su vida de mecenazgo. En los últimos años de su vida, su padre fue conocido como Cavaliere Scarlatti<sup>45</sup>, y recibió muchos honores, aunque nunca por parte de señor tan poderoso. Desde el anonimato siciliano, la familia Scarlatti se había elevado, pasando por los mecenas ricos y cultivados de Alessandro, hasta este alto honor en las cortes portuguesa y española. Los descendientes de Domenico, que permitieron que todos sus manuscritos musicales desapareciesen, conservaron, sin embargo, celosamente, los documentos de la nobleza honoraria conferida por primera vez a la familia gracias a Domenico y Alessandro, documentos que afianzaron su establecimiento en España. Tras un eclipse momentáneo durante la generación de los hijos de Domenico, la fortuna de la familia resurgió de nuevo en el siglo XIX cuando Fernando VII designó a su nieto Francisco para la orden de Carlos III. Esta alcanzó de nuevo cumbres de riqueza e influencia con su biznieto Dionisio, único entre los descendientes de Domenico que fue músico, alcanzando en su época cierta fama. Desde esas alturas, los descendientes de Scarlatti han declinado, tras empeñar la plata y los retratos familiares, hasta las modestas circunstancias actuales<sup>46</sup>.

Al poco tiempo de ser hecho caballero en 1738, el agradecido Scarlatti dedicó a João V su primera colección de piezas para clavicémbalo publicadas, los *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliere di S. Giacomo e Maestro dè Serenissimi Prencipe e Prencipessa delle Asturie*  («Ejercicios para clavicémbalo de Don Domenico Scarlatti, caballero de Santiago y maestro de los serenísimos Príncipe y Princesa de Asturias y etc.»). Este volumen llevaba hermosos grabados de Fortier, su formato era singularmente grande y muestra trazas de haber sido realizado siguiendo un manuscrito español. Burney afirma que fue publicado en Venecia<sup>47</sup>, sin embargo, hoy día se ha comprobado, sin posible duda, que se editó en Londres, donde Adamo Scola<sup>48</sup> anunció su venta el 3 de febrero de 1739. En una viñeta barroca que adorna la portada, aparece un clavicémbalo ricamente decorado (aunque por un descuido del grabador ha salido al revés), donde se lee el lema «Curarum Levamen». El frontispicio, ricamente alegórico, fue grabado siguiendo un di-

<sup>45</sup> A partir de 1716. (Dent, págs. 132-133.)

<sup>46</sup> Esta información se basa en los documentos que todavía guarda la familia y en las conversaciones que sostuve con los descendientes de Scarlatti en Madrid.

<sup>47</sup> Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pág. 203.

<sup>48</sup> Apéndice V C 1. Para los facsímiles véase ilustraciones 32-34.

seño de Jacopo Amiconi, pintor veneciano de fama internacional que más adelante sería colega de Scarlatti en la corte española.

No menos adulatora que el frontispidio de Amiconi, es la dedicatoria de Scarlatti:

«A la Sagrada Real Majestad de Juan V, el Justo, Rey de Portugal, de los Algarves, de Brasil, etc. etc. etc. de su más humilde servidor domenico scarlatti.

»Señor,

»La Magnanimidad de su Majestad en sus obras de Virtud, Generosidad y otras, su Conocimiento de las Artes y las Ciencias, su Munificencia al recompensarlas, son Cualidades sobresalientes de gran Naturaleza. En vano vuestra superior Humildad intenta ocultarlas: las Lenguas del Mundo las repiten, la Historia actual las cuenta; el Futuro las admirará y dudará entre llamaros el Más Poderoso Soberano de los Reinos o el más amante Padre de los Pueblos. Sin embargo, éstas no son más que una parte de las muchas de un Todo que, como una Estrella nueva y luminosa, atrae a Vos los Ojos conocedores del Universo. La Aclamación de éste os llama el *Justo*, título que comprende todos los otros Nombres gloriosos, ya que todas las Obras de Beneficencia, en su verdadero Sentido, no son otra cosa que Actos de Justicia al carácter de uno y al de los demás. ¿Quién, entre vuestros Sirvientes, puede entregarse a la Vanidad tras reconoceros? La Música, el Consuelo de las Almas Ilustres, me otorgó este Destino envidiable y me hizo feliz al agradar con él el Exquisito Gusto de Vuestra Majestad, y enseñarla a Vuestra Real Progenie, que ahora lo domina con tanto Conocimiento y Maestría. La Gratitud, aunada al dulce elogio de tan honesto Orgullo, me obliga a dar Testimonio público por escrito. No desdeñéis, oh Rey Clementísimo, este Tributo como procedente de un Sirviente obsequioso. Estas Composiciones han nacido bajo los Auspicios de Vuestra Majestad, al servicio de Vuestra hija mercedamente afortunada, La Princesa de las Asturias, y de vuestro dignísimo Real Hermano el Infante Don Antonio. ¿Cómo encontrar una expresión para daros Gracias por el Honor inmortal que me habéis otorgado por Mandato Real al seguir a tan incomprable Princesa? La Gloria de sus Perfecciones, de su Real Linaje y Educación Soberana, multiplica la del Gran Monarca Su Padre. Sin embargo, vuestro humilde servidor participa de ella gracias a la Maestría de la Canción, la Interpretación y la Composición, con las cuales, sorprendiendo las Observaciones más asombradas de los Maestros más excelentes, crea las Delicias de Príncipes y Monarcas».

El estilo que Scarlatti utilizó en el prefacio de los *Essercizi* es mucho menos rimbombante. Como la dedicatoria, es uno de los pocos documentos escritos de Scarlatti que se conservan. Además, es la única ocasión en la que se dirige a nosotros con el lenguaje caprichoso y florido que su música nos podría hacer esperar.

«Lector,

»Seáis Dilettante o Profesor, de estas composiciones no esperéis ningún conocimiento profundo, sino más bien un ingenioso juego con el Arte, para que aprendáis la Maestría del Clavicémbalo. Ni Consideraciones de Interés ni Sueños de Ambición, sino sólo Obediencia me han movido a Publicarlas. Quizá os resulten agradables; entonces, de manera más rendida, obedeceré cualquier Orden por agradaros, con un Estilo más fácil y variado. Mostráos más humano que crítico y así acreced vuestro propio Deleite. Para designar las Posiciones de las manos, tened en cuenta que D indica la Derecha y M la Izquierda: que Dios os acompañe».

Los *Essercizi*, publicados cuando Domenico Scarlatti tenía cincuenta y tres años, hacen que nos encontremos por primera vez con un estilo para teclado ya conso-



lidado, en el que apenas si se detectan escasas huellas de su ascendencia. Resulta curioso que las obras más tempranas de Domenico, escritas en vida de su padre, no presentan, en general, la exuberancia y vitalidad que serían lógicas en un joven prodigio musical. Son limitadas; carecen, en su mayor parte, de frescura, y parecen creaciones de un epígono inmaduro. Son del tipo de obras que muchos compositores menores escribirían a lo largo de toda su vida. Con los *Essercizi*, se inició la verdadera carrera musical de Domenico Scarlatti; es como si en su vida hubiera tenido lugar una ruptura completa, seguida de un milagroso proceso de regeneración. Hablando en un plano simbólico, es como si, al emanciparse de su padre, él hubiera nacido en 1717, y éstas fuesen las primeras composiciones completamente propias de un joven de veinte años (ipensemoss en las fantasías para cuerda de Purcell!), en lugar de ser las primeras publicaciones de un hombre de cincuenta y tres años. Si Domenico hubiera conocido un lenguaje musical ya consolidado y adecuado a su temperamento, habría alcanzado la plenitud de su arte mucho antes. Sin embargo, tuvo que forjar su propio lenguaje; con los *Essercizi*, su verdadero temperamento encontró por primera vez expresión. Al contrario que Purcell, Mozart o Schubert, Domenico Scarlatti no nació con el don de la profecía. Al igual que Rameau, Haydn o Verdi, descubrió los más ricos caminos de la inspiración en la vejez.

«Hay varios rasgos en los caracteres del joven Scarlatti y Emanuel Bach que son muy parecidos», observó el Dr. Burney. «Ambos fueron hijos de compositores ilustres y populares, considerados como norma de perfección por todos sus contemporáneos, con la excepción de sus propios hijos, que se atrevieron a explorar nuevas sendas hacia la fama. Domenico Scarlatti, hace medio siglo, se arriesgó a utilizar notas de adorno y efecto, que otros músicos acaban de descubrir hace poco y que el oído del público no ha admitido hasta los últimos tiempos. Del mismo modo, Emanuel Bach parece haberse adelantado a su época»<sup>49</sup>.

Si miramos hacia adelante, sin embargo, y nos fijamos en las obras posteriores de Domenico, los *Essercizi* parecen obras de juventud. A pesar de toda su diversidad, sólo dejan ver una parte de su temperamento y hasta en ocasiones tienen huellas de la severidad de su música más temprana. En ellas hay humor, tanto de *pince sans rire* como de carcajada, y una fantasía inagotable, sin embargo no ha brotado todavía la verdadera vena lírica de su vejez. No hay auténticos movimientos lentos; él mismo dice: «No esperéis ningún conocimiento profundo, sino más bien un ingenioso juego con el arte.»

En este ingenioso juego con el arte, sin embargo, encontramos todos los elementos esenciales del estilo de Domenico. No hay nada en los *Essercizi* que no sea inconfundiblemente de Domenico Scarlatti. Dominan ya sus «originales y felices caprichos»<sup>50</sup>.

El Dr. Burney dice: «Scarlatti con frecuencia contaba a Mme. L'Augier que sabía que había roto todas las reglas de la composición en sus ejercicios; no obstante, al preguntarle si este apartarse de las reglas offendía el oído, contestó negativamente y dijo que era del criterio de que apenas si existía otra regla digna de la atención

<sup>49</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. II, págs. 271-272.

<sup>50</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 706.

de un hombre genial que aquella que agradara al único fin del que es objeto la música»<sup>51</sup>.

Es probable que el retrato de Domenico Scarlatti que más se ha reproducido, pertenezca a este período. Hasta hace poco sólo se conocía por la litografía que del mismo hizo Alfred Lemoine, publicada en París en 1867 en la obra *Les Clavecinistes*, de Méreaux. Hasta la pintura que se conserva en el Conservatorio de Nápoles es copia de esta litografía, aunque sólo muestra a Scarlatti de hombros para arriba. El retrato original y completo que vendió uno de los descendientes de Domenico en 1912 ha sido descubierto ahora en Portugal<sup>52</sup>. Se atribuye a Domingo Antonio de Velasco y en él aparece Domenico con un rico traje cortesano; su mano derecha se apoya en un clavicémbalo de un solo manual, de estilo español o italiano, y la izquierda sostiene una carta donde se lee «Al Sig. D<sup>o</sup>. Domenico Scarlatti». Parece ser que este hermoso retrato claramente oficial, se hizo después del ennoblecimiento de Scarlatti en 1738.

En esta pintura vemos a Scarlatti en la cumbre de su vida. Bastante después de cumplir los cincuenta, había llegado al final de lo que en el anterior capítulo llamamos su segunda adolescencia.

En la litografía de Lemoine, Scarlatti tiene aproximadamente cincuenta años, casi acabada lo que en el capítulo anterior llamamos su segunda adolescencia. Este período se caracteriza por su maduración tardía, alejada de la influencia de su padre, un cambio completo de vida del que son ejemplo los once años de su primer matrimonio y los cinco hijos nacidos de esta unión, la adopción de un nuevo país y la primera prueba de su estilo original de composición publicada, los *Essercizi*. Con la muerte de Catalina Scarlatti en Aranjuez, el 6 de mayo de 1739, este período llegó a su claro final. Se la enterró en la iglesia de la Buena Esperanza, de Ocaña. Su madre, Margarita Gentili, que a partir de este momento tendría un papel importante en los asuntos de la familia Scarlatti, se quedó al cargo de los cinco hijos (el mayor apenas sí tenía diez años)<sup>53</sup>. Domenico aún se encontraba en el umbral de su verdadera carrera.

<sup>51</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. I, pág. 248.

<sup>52</sup> Una noticia aparecida en *Le Ménestrel* de París, con fecha 29 de mayo de 1864 —la cual amablemente me ha dado a conocer Françoise Heugel—, revela que Lemoine hizo su litografía de Domenico Scarlatti para el libro *Les Clavecinistes* de Méreaux, basándose en una fotografía del retrato que poseía la familia Scarlatti. En 1947, varios miembros de esta familia me describieron el retrato de Domenico vendido en 1912 como muy parecido a la litografía ovalada de Lemoine, un ejemplar de la cual se halla entre los documentos de la familia. Dicha información me fue suministrada cuando habían pasado más de 35 años desde que un miembro de la familia viese por última vez este retrato. La relativa exactitud de esta descripción quedó probada cuando Reynaldo dos Santos descubrió de nuevo el retrato en 1956. Un tal Doctor Hernando lo vendió en 1912 en Madrid por la Cantidad de 3.000 pesetas a José Relvas, entonces embajador de Portugal en España, quien lo donó a su pueblo natal de Alpiarça, Portugal. Una nota que acompaña a esta pintura, la atribuye a Domingo Antonio de Velasco. El cuadro mide aproximadamente 1 metro por 70 centímetros. Fue publicado por vez primera en el *London Illustrated News* el 6 de octubre de 1956. El Dr. dos Santos y Vere Pilkington amablemente me cedieron su reproducción y también me dieron información sobre el mismo. El grabado satírico, francés y dieciochesco, titulado «*Concert Italien*» (reproducido en *Gli Scarlatti*, pág. 61, editado por la Academia Musicale Chigiana), en el cual aparecen Scarlatti, Tartino, Martini, Locatelli, Lanzetta y Caffarelli, no tiene nada que ver con un retrato real de Scarlatti. El único otro retrato del compositor conocido hasta la fecha y hecho mientras vivía, aparece en un grabado basado en una pintura de Amiconi hecha en 1752. (Ilustraciones 36 y 38.)

<sup>53</sup> Apéndice II, documentos, 1760-1763.



Mientras tanto, la influencia milagrosa de Farinelli en la corte española dio lugar a una transformación en su vida musical, y su ascendencia sobre el rey hizo que resultase más fácil para la reina y los ministros continuar gobernando, pero aunque, como David ante Saúl, Farinelli era capaz de distraer al rey y aliviar las penas de su melancolía, no podía alterar el curso inexorable del deterioro físico y mental del monarca.

La pasión por la música despertada de pronto en el rey por el famoso *castrato*, dio un giro muy grotesco. Un año después de la llegada de Farinelli, el embajador británico nos cuenta que el rey «cuando se retira a cenar, emite unos aullidos tan terribles, que desde el comienzo asombran a todo el mundo, lo cual ha obligado a los *íntimos* a dejar vacíos los aposentos tan pronto como se sienta a la mesa. Su diversión nocturna consiste en escuchar cantar a Farinelli las mismas cinco arias italianas que interpretó la primera vez que el rey le oyó, y ha continuado cantando cada noche durante casi doce meses. Su Merced, sin embargo, sonreirá cuando le cuente que el rey imita a Farinelli, a veces aria tras aria, y a veces cuando ya ha terminado la música, y se entrega a tales caprichos y aullidos, que ha hecho que se tomen todos los medios posibles para evitar que la gente sea testigo de sus necesidades. Esta semana ha tenido uno de estos ataques que duró desde las doce hasta pasadas las dos de la madrugada. Se ha hablado de hacer que tome baños —alusión a las conocidas costumbres personales del rey—, pero se teme que no se le pueda persuadir a probar este remedio»<sup>54</sup>.

Felipe V murió el 9 de julio de 1746, en el Buen Retiro<sup>55</sup>. «Después de arrastrar de este modo una existencia miserable, deplorable contraste entre la miseria humana y el esplendor real, sufrió un súbito ataque de apoplejía, y expiró en los brazos de la reina, su compañera constante, antes de poder recibir asistencia médica o espiritual»<sup>56</sup>. Este mismo día Fernando fue proclamado rey.

<sup>54</sup> Keene, 2 de agosto de 1738, cit. por Armstrong, pág. 344.

<sup>55</sup> Ballesteros, vol. V, pág. 107.

<sup>56</sup> Coxé, vol. III, pág. 382.





## Capítulo VII

### El reino de los melómanos

*Ascenso de Fernando y María Bárbara. Scarlatti y Farinelli. Opera palatina. Las embarcaciones de Aranjuez. Sonatas para clavicémbalo. Segundo matrimonio y familia de Scarlatti. El retrato de Amiconi. La única carta que queda de Scarlatti. La capilla real. Soler. Fama de Scarlatti fuera de España. Presentimientos del final. Testamento y muerte de Scarlatti. Muertes de María Bárbara y Fernando VI. El nuevo régimen y la marcha de Farinelli. La posteridad.*

El 10 de octubre de 1746, Fernando VI y la reina María Bárbara hicieron su entrada triunfal en Madrid en medio de espléndidas celebraciones, a las que siguieron desfiles, corridas de toros y fuegos artificiales<sup>1</sup>. El prolongado retiro al que habían estado sometidos y su costumbre de sumisión a los deseos de Felipe V, o más bien a los de Isabel de Farnesio, habían sido una mala preparación para la responsabilidad que lentamente asumirían. En un principio casi no hicieron cambios en el gabinete, y permitieron que la reina madre siguiera viviendo en la corte. Sus intrigas, sin embargo, agotaron la paciencia de la real pareja, y en julio de 1747 le ordenaron que se fuera de Madrid<sup>2</sup>. Isabel se estableció entonces en San Ildefonso, La Granja, donde continuó el excéntrico horario de Felipe V, al que se había acostumbrado hasta tal punto que fue incapaz de abandonarlo mientras vivió<sup>3</sup>. La corte española no volvió a visitar La Granja durante el reinado de Fernando, y a partir de esta fecha, en su itinerario anual, sólo se incluyó el Buen Retiro, El Pardo, Aranjuez y El Escorial<sup>4</sup>.

Fernando y María Bárbara continuaron con las diversiones a las que se habían acostumbrado cuando eran príncipe y princesa de Asturias; tomaron pocas decisiones de influencia en el destino del país y dieron pie a que escritores posteriores tuvieran la impresión exagerada de que su reinado fue memorable principalmente por verse dominado por músicos y cantantes de ópera.

---

<sup>1</sup> Flórez, vol. II, págs. 103 y ss.; Danvila, págs. 242-245.

<sup>2</sup> Armstrong, pág. 390.

<sup>3</sup> Fernán-Núñez, vol. I, págs. 92-93.

<sup>4</sup> Según aparece en estos años en la *Gaceta de Madrid*.

Acertadamente se ha dicho de Fernando que «padeció la misma enfermedad hipocóndrica que afligió a su padre; con menos recursos y tan poca actividad como aquél, se hundía en el desaliento y en la aprensión a la muerte ante la más ligera indisposición o ansiedad. Por naturaleza más irresoluto que su padre, se imaginaba que había cumplido con su deber cuando cargaba a los ministros con el peso de los asuntos de Estado. Con un sentimiento de aversión hacia las minucias del gobierno, tanto por costumbre como por su propia disposición incapaz de aplicarse seriamente a nada, la caza y la música eran sus únicas diversiones, o mejor sería decir ocupaciones. Tenía tal conciencia de esta incapacidad, que a una persona que le felicitó por su habilidad en las artes cinegéticas le contestó: «sería extraordinario que no pudiese hacer *ni una* sola cosa bien». Esta convicción y estos defectos le convirtieron en un mero instrumento en las manos de aquellos a quienes había confiado el gobierno»<sup>5</sup>.

Al igual que su padre, Fernando dependía enteramente de su reina. María Bárbara, sin embargo, era menos decidida y ambiciosa que Isabel de Farnesio. William Coxe dice que en el momento de ascender al trono era «Una mujer de porte agradable, de ánimo vivaracho y una singular delicadeza de modos. En público era alegre y le entusiasmaban hasta la exaltación el baile y la música; sin embargo, compartía con su esposo su melancolía innata. Dos temores contrarios asediaban sus horas solitarias: el temor a dejar de ser alguien, destino acostumbrado de las reinas españolas si sobrevivían a los monarcas, y el temor a una muerte repentina, que su padecimiento de asma y su propensión pletórica hacían probable»<sup>6</sup>. Objeto de muchas calumnias y a pesar de no ser aceptada en muchos estamentos, supo ganarse el afecto y la confianza. El mismo embajador británico que la observó con ojos tan críticos en su boda muchos años antes, decía ahora de ella: «no ha habido nadie más libérrimo ni tan dispuesto a socorrer a nadie al más mínimo indicio, ni tan perfectamente condescendiente. Desde el fondo de mi corazón os aseguro que podemos decir de su entero comportamiento lo que solíamos afirmar de su modo de bailar, que si hubiera nacido en el anonimato habría hecho fortuna. Por mi palabra os aseguro que sus cualidades, a pesar de ser muy ilustres, son *propias* y menos dependientes de la *Realeza* que las de ninguna otra princesa»<sup>7</sup>.

El mundo quizá recuerde a María Bárbara más por ser la inspiración y el motor de la gran serie de sonatas de Scarlatti, que por ningún otro hecho. La posición que Scarlatti ocupó durante su reinado aparece envuelta en la habitual oscura nebulosa, gracias a su talento casi infalible para evitar ser mencionado en los testimonios y documentos de la época. Las sonatas, que fueron copiadas para la reina, constituyen la prueba principal de su trabajo. Concebidas y llevadas a cabo, sin duda alguna, en la calma y en la intimidad, han sobrevivido a los festejos y representaciones operísticas más esplendorosas y fascinantes que dieron al reinado de María Bárbara un lustre pasajero.

Inmediatamente después de la ascensión al trono de Fernando y María Bárbara,

<sup>5</sup> Coxe, vol. IV, págs. 16-21. Richelieu, vol. VI, págs. 358-360; Gleiche, págs. 1-3; y Cabanes, págs. 250-255, dan relatos algo exagerados sobre Fernando VI.

<sup>6</sup> Coxe, vol. IV, págs. 16-21.

<sup>7</sup> Keene, pág. 121 (1 de mayo de 1749); pág. 137 (16 de junio de 1749).



Scarlatti emerge del anonimato habitual y es mencionado en un despacho diplomático. El embajador francés en un documento escrito el 7 de septiembre de 1746 con destino a París, en el que habla sobre la nueva corte, dice: «Los únicos italianos que merecen atención son dos músicos, un clavicembalista llamado *Scarlatti* y un cantante llamado *Farinello*. Creo que ya os he dicho en otra ocasión que el primero era predilecto del príncipe de las Asturias y el segundo de la princesa. Tras el cambio, el último ha pasado a ocupar un lugar más preponderante respecto a su colega»<sup>8</sup>.

Aunque al parecer Scarlatti cedió siempre la primacía a Farinelli en el favor de María Bárbara, nunca perdió ni su afecto ni su lealtad; sin embargo, fue Farinelli quien se convirtió en el principal entretenimiento de la pareja real y ministro de sus principales placeres. Su influencia sobre la reina, como la de ésta sobre el rey, fue enorme. De hecho algunos españoles descontentos, instigados por la celosa reina madre, llegaron a murmurar que el país estaba entonces gobernado por músicos y portugueses<sup>9</sup>. El poder de Farinelli fue tan grande que muchos ministros extranjeros y hasta el rey Luis XV de Francia intentaron sobornarle<sup>10</sup>. Pero él nunca aceptó nada y hasta sus mismos adversarios llegaron a admitir que era incorruptible. «Siempre modesto y sencillo, se comportaba con afabilidad con sus inferiores, y con respeto con sus superiores; con frecuencia se burlaba de quienes, olvidando su rango, le adulaban, y mostraba un desinterés y una independencia dignas de una clase más ilustre»<sup>11</sup>.

No existe la más mínima evidencia que pruebe que Scarlatti se sintiese molesto por la ascensión del famoso *castrato*. Además, fue Farinelli quien le ayudó cuando tuvo dificultades económicas y quien años después habló de él con afecto. De hecho, Burney tuvo toda la razón al hacer observar que Farinelli era una persona que casi no podía inspirar envidia. Pocas veces un hombre ha sido alabado de manera tan unánime tanto por su arte como por su carácter. Dice Burney: «...parece que la pérdida involuntaria de la facultad animal más común y baja, fue la única circunstancia degradante de su existencia»<sup>12</sup>.

Con la ascensión al trono de Fernando y María Bárbara, y el retiro del marqués Scotti con la reina madre a La Granja, Farinelli tomó la dirección absoluta de las óperas palatinas. Para ellas contrató a los mejores cantantes europeos, encargó música nueva y con frecuencia nuevos libretos, y no reparó en gastos en la escenografía. Además, se representaron obras escritas por los compositores residentes, Corselli y Corradini, Mele, que se marchó en 1752, y Conforto, que llegó en 1755. Farinelli también representó óperas con música de Hasse, Galuppi, Jomelli y otras. Metastasio escribió muchos libretos por solicitud de Farinelli y unos cuantos, en especial, para la corte española. Con su querido gemelo, así llamaba Metastasio a Farinelli, intercambió muchos detalles sobre los montajes de las óperas en España en una co-

---

<sup>8</sup> París, Archives du Ministère des Affaires Étrangères, Quoi d'Orsay, Correspondance d'Espagne, vol. 491, fol. 46. Danvila parafrasea este informe en la pág. 246. Mi traducción se basa en el original.

<sup>9</sup> Ballesteros, vol. V, pág. 140.

<sup>10</sup> Danvila, pág. 285.

<sup>11</sup> Coxé, vol. IV, págs. 31 y ss.

<sup>12</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. III, págs. 284-288.

rrrespondencia animada y llena de cariño<sup>13</sup>. En 1747, se convocó a Amiconi a Madrid para que se ocupase de las escenografías. En 1752, y tras su muerte, le sucedieron Antonio Jolli y Francisco Bataglioli, que llegó en 1754. La tramoya y la iluminación eran extremadamente complicadas. En las escenas de masas se contaba con extras, reclutados entre los obreros que estaban reconstruyendo el palacio real. El coliseo o teatro del Buen Retiro estaba construido de tal forma que la parte posterior se podía abrir dejando a la vista la perspectiva brillantemente iluminada de los jardines que se perdían en la distancia<sup>14</sup>. (En la actualidad, del Buen Retiro casi no queda nada excepto las paredes exteriores de unas cuantas secciones del edificio, los jardines, hoy día parque público, y el espléndido techo del Casón, pintado al fresco por Lucas Jordán y antecámara del Coliseo.)

Los montajes de ópera realizados por Farinelli llegaron a su cumbre en 1750 con los festejos celebrados para la boda de la infanta María Antonia<sup>15</sup>. En la noche del 8 de abril se estrenó una serenata, *L'Asilo d'Amore*, con libreto de Metastasio, música de Corselli y decorados de Jolli, «en dos grandes salones del Retiro, adornados de tal manera que —según el embajador británico— era un *paradiso*»<sup>16</sup>. La noche del 12 de abril, se estrenó la ópera *Armida aplacata* en el coliseo, con libreto de Migliavacca, basada en Metastasio, y música de Mele. Amiconi se ocupó de diseñar dos escenas y del resto Jolli. La *Gaceta de Madrid* del 21 de abril da una descripción elaborada y atractiva de ambas óperas.

Para sus representaciones, el teatro se iluminaba con más de doscientas arañas de cristal de diversos tamaños y la orquesta llevaba un nuevo uniforme escarlata y plata. El primer acto representaba un ameno paisaje y se oían pájaros cantores que estaban metidos en jaulas en el escenario. Había ocho fuentes, las dos centrales saltaron tan alto que apagaron una araña que colgaba a sesenta pies de altura. La última escena de la ópera representaba el templo del sol. Altas columnas de cristal rojo y blanco aparecían adornadas con figuras transparentes en plata y oro, y el color que predominaba en la escena era el rosa. En la parte más profunda del escenario, había colgados muchos globos celestiales de cristal de diferentes colores y doscientas estrellas plateadas que giraban constantemente. Encima de éstas se veían los signos transparentes del zodiaco. En el centro se hallaba la casa octogonal del sol; sus columnas de cristal verde y blanco contrastaban con el rojo y el rosa del resto de la escena. En la casa del sol se veía la cuadriga de este astro en oro y cristal, a cuyo mando estaba Apolo acompañado de las Ciencias, con sus caballos que se movían en globos de nubes. Detrás de la casa giraba la rueda del sol. Estaba construida de cristal y tenía un diámetro de cinco pies y dos series de rayos de cristal en espiral que giraban en direcciones opuestas. El diámetro total de todo este ingenio tenía veintiún pies. La brillantez de sus luces, junto al reflejo de aquellas procedentes del teatro, era tal que deslumbraba la vista. A medida que una maquinaria escondida elevaba lentamente la casa y la cuadriga del sol, se empezaba a ver el parque del

<sup>13</sup> No se sabe que sobreviviera la parte de la correspondencia de Farinelli. La de Metastasio se ha publicado muchas veces.

<sup>14</sup> La información anterior a este párrafo está tomada de Cotarelo, en Townsend, vol. I, págs. 256-257, y en Kaimo, vol. I, págs. 144-151, aparecen descripciones del siglo XVIII del palacio y el teatro del Buen Retiro.

<sup>15</sup> Cotarelo, págs. 144-152, nos da una descripción.

<sup>16</sup> Keene, pág. 221.



Buen Retiro, cuya total perspectiva aparecía iluminada por fuegos artificiales y luces de muchos colores. (Que el mimado director escénico actual, acostumbrado a trabajar con la energía eléctrica, proyectores y reflectores de color, se detenga a reflexionar en que todo este espectáculo se conseguía gracias a velas y lámparas, y estaba coordinado por máquinas movidas a mano con el peligro siempre presente de que surgiesen accidentes y desagradasen a los reyes. Sólo los peligros de incendio serían casi incalculables para cualquier empresa de seguros actual.) No es motivo de asombro que en esta ocasión Farinelli recibiera la cruz de la orden de Calatrava, una de las órdenes de caballería más ilustres de España.

La orquesta de estas representaciones estaba formada por dieciséis violines, cuatro violas, cuatro violoncelos, cuatro contrabajos, cinco oboes, dos trompas, dos trompetas, dos fagots y dos timbales. Había tres intérpretes de teclado que actuaban como directores, entre ellos José de Nebra. Con frecuencia Corselli, Corradini, Mele, o Conforto realizaban tal función desde el clavicémbalo. Entre los instrumentistas de cuerda, se hallaba José Herrando, autor de un tratado sobre la interpretación al violín<sup>17</sup>, y uno de los principales instrumentistas de viento era Luis Mison. Entre los cantantes que actuaron en estos años en el Buen Retiro se hallaban Peruzzi, Uttini, Mingotti, Elisi, Raaf, Caffarelli, Manzuoli y Panzacchi<sup>18</sup>.

Cuando la corte se trasladaba a Aranjuez, Farinelli se ocupaba de que las óperas, serenatas y otras formas de hacer música alternasen con otros pasatiempos reales<sup>19</sup>. Sin embargo, insatisfecho con los ricos recursos del palacio y de los jardines palatinos, en 1752 montó para los soberanos una flota en miniatura en el Tajo, compuesta de fragatas para los personajes reales, cada una con su orquesta propia, y embarcaciones más pequeñas para el resto de la corte. Estos actos tenían lugar en primavera y a principios de verano, por la noche, mientras la banda real tocaba fanfarrias, los cañones disparaban salvas y, a medida que crecía la oscuridad, estallaban elaborados fuegos artificiales. El embarcadero desde donde se iniciaban estas expediciones reales todavía existe, cerca de una encantadora cabaña del jardín casi en ruinas, junto a las orillas salvajes del Tajo.

A veces Farinelli cantaba, acompañado al clavicémbalo por la reina y hasta por el rey, y en ocasiones cantaba a dúo con la reina. Además de la música, en estas ocasiones se practicaba la pesca, y se preparaban cacerías, de modo que desde su embarcación el rey pudiese disparar a las presas que le acercaban a las orillas del Tajo.

Amiconi pintó un retrato de Farinelli, en cuyo fondo aparecen destacando de modo pomposo algunos barcos de esta flota en miniatura. En 1758, como apéndice a una descripción de sus montajes operísticos, añadió un relato elaborado de estas embarcaciones reales, hermosamente copiado y adornado con acuarelas que ilustran detalladamente la flotilla<sup>20</sup>. En este libro, que en la actualidad se encuentra en

---

<sup>17</sup> *Arte, y puntual Explicación del modo de Tocar el Violín con perfección, y facilidad* (Madrid, 1756-57). El retrato grabado en el tratado de Herrando, permite identificarle como el violinista que aparece en la tribuna de los músicos, del grabado basado en el retrato de Fernando y María Bárbara pintado por Amiconi, que se describe más adelante en este capítulo. (Ilustraciones 36 y 38.)

<sup>18</sup> Cotarelo, capítulos V y VI. La información anterior sobre los instrumentistas se ha tomado de Cotarelo, pág. 127.

<sup>19</sup> El teatro de Aranjuez fue reconstruido en 1754. Cotarelo, pág. 161.

<sup>20</sup> Madrid, Biblioteca del Palacio Real, 1.412, *Descripción del estado actual del Real Theatro del Buen Retiro de las funciones hechas en él desde el año 1747, hasta el presente: de sus individuos, sueldos y en-*

la biblioteca del Palacio Real de Madrid, Farinelli enumera los músicos participantes, describe los fuegos artificiales y las hazañas cinegéticas del rey. También menciona detalles sencillos como el efecto desafortunado de su propia voz o la de la reina, el frío aire nocturno o la humedad que se eleva del agua, o el miedo que sintieron unos cuantos famosos *castrati* ante la cercanía excesiva de los jabalíes salvajes de la carnada real.

Sin embargo, nunca aparece una mención de Scarlatti; hubiera sido muy lógico que en los golfos de silencio, entre las salvas de artillería y los fuegos artificiales, se oyese flotando sobre el agua el brillante tintineo y los fulgores inesperados de las sonatas de Scarlatti.

En la actualidad, no resulta posible explicar la aparente ausencia de Scarlatti en estos festejos. Sin embargo, bajo ningún concepto Scarlatti estaba inactivo. En el año 1752 empezó a pasar en limpio la gran colección final de sonatas. Durante los cinco años siguientes, preparó para el uso de la reina trece volúmenes, cada uno con treinta sonatas (con excepción del volumen diez que tiene treinta y cuatro). Han desaparecido los autógrafos de Scarlatti. Dejando a un lado unas cuantas piezas anteriores, parece ser que las sonatas de esta colección se recogieron en un orden cronológico aproximado, y todos los indicios apuntan a que fueron compuestas por este tiempo. Otra colección paralela que contiene un mayor número de piezas más tempranas y las últimas doce sonatas, se preparó, sin embargo, también por estos mismos años y, en gran medida, por la misma mano<sup>21</sup>.

En estas piezas, Scarlatti muestra por primera vez el espectro completo de su genio y prueba finalmente su madurez total. Tenía entonces 67 años de edad. Es perceptible, sin embargo, aún un cambio gradual, un proceso mayor de maduración que continuó hasta las últimas sonatas. El «ingenioso juego con el arte» y «los felices caprichos» de los *Essercizi* y las sonatas del período intermedio, han cedido su puesto a un estilo de composición que convierte a la sonata para clavicémbalo en un vehículo completo para la expresión total de la personalidad de Scarlatti y plasmación de la ausencia de la experiencia y riqueza de sentimientos acumulados a lo largo de su vida entera. Esta música abarca desde lo cortesano a lo salvaje, desde unos buenos modales más o menos empalagosos hasta una violencia acerba; su alegría es mucho más intensa, pues alberga un tono subyacente de tragedia. Sus momentos de melancolía meditativa se ven a veces rebasados por un brote de pasión extrovertida y operística. Muy en particular expresó la parte de su vida transcurrida en España. Apenas existe un aspecto de la vida española, de la música y bailes populares de este país, que no tenga su lugar en el microcosmos creado por Scarlatti en sus sonatas. Ningún compositor español, ni siquiera Manuel de Falla, ha expresado la esencia de su tierra nativa de manera tan completa y esencial como lo hizo

---

cargos, según se expresa en este Primer Libro. En el segundo se manifiestan las diversiones que anualmente tienen los Reyes, N<sup>ra</sup>. S<sup>ra</sup>. en el Real sitio de Aranjuez Dispuesto por D<sup>no</sup>. Carlos Broschi Farine<sup>ro</sup> Criado familiar de S<sup>ra</sup>. M<sup>ta</sup>. Año de 1728. Sacchi, pág. 23, dice que Farinelli tenía tres ejemplares de este libro preparados, uno para el rey, otro para el director del teatro, y uno para sí mismo que se llevó consigo cuando se retiró a Bolonia. Cotarello, pág. 125, al hablar de las *Obras póstumas* de Leandro Fernández de Moratín, vol. II, pág. 55, dice que se halla un ejemplar en la Biblioteca de San Clemente de Bolonia. Dicho ejemplar no existe ya en este lugar. El único que he podido localizar se encuentra en el Palacio Real de Madrid.

<sup>21</sup> Véase capítulo VIII, apéndice V A, I y 2; e ilustraciones 43 y 44.



el extranjero Scarlatti. Supo captar el repique de las castañuelas, el rasgueo de las guitarras, el toque de los tambores destemplados, el quejido agudo y amargo de los lamentos gitanos, la avasalladora alegría de las orquestinas de pueblo, y sobre todo la tensión vibrante de la danza española.

Todo ello no fue expresado meramente en una música programática impresionista de textura deshilvanada, sino que Scarlatti lo asimiló y destiló con todo el rigor aprendido de sus maestros eclesiásticos del siglo xvi, y lo volvió a difundir en un lenguaje musical puro, que abarca más allá del mero virtuosismo del clavicémbalo. En el Scarlatti tardío hay poco de fortuito y de pedante, todo forma parte de una unidad en la que predomina un sentido infalible del contexto. El músico, en estos últimos cinco años, mientras escribía sonata tras sonata, revivió toda su vida de modo más intenso que nunca, y supo recoger su fruto.

En cuanto a los estímulos externos que originaron la copiosa cosecha, extraordinariamente tardía, del genio de Scarlatti, sólo podemos intuirlos. Hasta la fecha, los archivos españoles han resultado tan infructuosos a la hora de ofrecer información sobre la vida y carácter de Scarlatti como los italianos. Puede ser que la rica producción de los últimos años de Scarlatti sólo represente la efusión lógica de unas fuerzas lentamente acumuladas y que hasta entonces no habían tenido más que una manifestación parcial. Sabemos, sin embargo, que en 1752 Scarlatti estaba enfermo y recluido en su casa<sup>22</sup>. Quizá durante un largo período de ausencia en sus funciones cortesanas confió de un modo más total al papel lo que en años anteriores tenía por costumbre improvisar. Probablemente también la reina le urgió para que reuniese las sonatas existentes y compusiese otras nuevas.

Existe aún otra posibilidad: la necesidad económica. Burney nos cuenta que «este compositor original y gran intérprete, como muchos hombres de genio y talento, se preocupaba tan poco de los problemas diarios y se entregaba de tal modo al juego, que con frecuencia pasó por circunstancias difíciles, y con la misma frecuencia salió de ellos gracias a la prodigalidad de su mecenas real, quien, según me contó Farinelli, no sólo pagaba sus deudas, sino que, accediendo a la intercesión de Scarlatti, mantuvo una pensión de cuatro mil coronas a su viuda y sus tres hijas, que quedaron desamparadas a su muerte»<sup>23</sup>. ¿Cabe la posibilidad de que la reina arrancase a Scarlatti las sonatas como forma de pago por sus deudas de juego?

Externamente, parece que Scarlatti vivió como exigía la dignidad de un *Cavaliere di San Giacomo*. El relato de Burney respecto al desamparo en que quedó la fa-

---

<sup>22</sup> Su carta al duque de Alba, pág. 121.

<sup>23</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. II, págs. 205-206, nota (u). En el artículo que Burney escribió sobre Domenico para la *Cyclopaedia* de Rees dice: «Farinelli nos contó que Domenico Scarlatti, hombre agradable en sociedad, sentía tal debilidad por el juego, que con frecuencia se arruinó por él, y con la misma frecuencia se vio aliviado en sus agobios por su mecenas real la reina de España, que siempre fue una admiradora constante de su genio original y de su talento incomparable. Murió en 1758, a la edad de 76 años (está claro que las fechas que da Burney son incorrectas). En circunstancias muy precarias, dejando esposa y dos hijos, sin medios de subsistencia; sin embargo, la soberana prolongó su liberalidad a la familia de su antiguo maestro, a la que dio una pensión casi igual a la que recibía Scarlatti por sus servicios cortesanos».

Sacchi, págs. 29-30, dice de Farinelli: «No sólo ayudó a sus amigos mientras vivían sino también a sus familias después de su muerte. Así obró con el pintor Amigoni, y con Domenico Scarlatti. El primero murió demasiado joven para dejar una fortuna a sus descendientes, y el segundo dispuso de manera miserable, en el juego, los frutos de su talento y los presentes de la generosidad real».

milia tras su muerte parece ligeramente exagerado a la luz de los fragmentos conocidos del inventario de su testamento. La casa de Scarlatti se hallaba bien provista de mesas doradas y con tapas de mármol, características de las mansiones hidalgas latinas del siglo XVIII, vajillas de plata, pinturas y muchos regalos recibidos de los mecenas reales del artista. Cuando se repartió el testamento, hasta el hijo más joven recibió un coche como parte de su herencia<sup>24</sup>.

La segunda esposa de Domenico —se casó con ella entre 1740 y 1742— (la partida de matrimonio todavía no ha sido descubierta), era nativa de Cádiz<sup>25</sup> y se llamaba Anastasia Ximenes (o Anastasia Macarti, Maxarti o Anastasia Ximenes Parrado, como aparece en diversos documentos). En la actualidad casi no se sabe nada de ella, pero uno se siente tentado a pensar que el casarse con una española fue una de las etapas finales de la españolización de Domenico Scarlatti. Como es lógico, con Catalina Scarlatti hablaría en italiano, aunque parece que sus hijos fueron educados como españoles. Uno se pregunta qué lengua hablaba Domenico con mayor frecuencia. Todos los documentos que de él conocemos están escritos en italiano, sin embargo, a la hora de firmar papeles legales, lo hacía con la forma españolizada de su nombre «Domingo Scarlatti», pero no cabe la menor duda de que, tras la llegada de Anastasia Scarlatti, en la casa se hablaban las dos lenguas.

La primera hija de Anastasia Scarlatti nació el 12 de enero de 1743 y se le dio el nombre de María Bárbara en honor de la princesa. También fue niña la segunda, nacida el 29 de marzo de 1745 y llamada Rosa Christina Anastasia Ramona. El tercero, Domingo Pio Narciso Christóval Ramon Alexandro Jenaro Scarlatti, nació el 11 de julio de 1747. Si investigásemos las fes de bautismo de los nueve hijos de Scarlatti, encontraríamos tiradas de nombres similarmente largas. Como en este caso, revelarían el santo, antepasado, pariente, mecenas, o amigo más importante del momento en los pensamientos de los padres. Resulta fácil detectar el origen de los cuatro últimos nombres del joven Domingo. *Christóval* se refiere a don Cristóval Romero de Torres, albacea testamentario de Scarlatti y antiguo amigo de la familia. *Ramón*, al igual que Ramona, procede del hermano de Domenico, al cual en 1717 vivía en Roma<sup>26</sup>, *Alexandro* de su padre, y *Genaro* del santo patrón de Nápoles. El último hijo de Scarlatti, Antonio, nació el 8 de mayo de 1749.

Después del segundo matrimonio de Domenico, al parecer, Margarita Rossetti Gentili, madre de Catalina Scarlatti, mantuvo una relación muy estrecha con la familia y tuvo un papel muy importante en la educación de los hijos de su hija, y de hecho, cobró tanto cariño a los hijos de Anastasia como a sus propios nietos. Muchos años después, expresó de manera manifiesta que prefería ir a vivir con María Bárbara Scarlatti, hija mayor del segundo matrimonio, que con Fernando Scarlatti, su propio nieto<sup>27</sup>.

Ninguno de los hijos de Domenico, ni del primero ni del segundo matrimonio, fue músico. Ello representa un alejamiento notable, en la dinastía Scarlatti, de la ge-

<sup>24</sup> Apéndice II, las cuentas preparadas por María y Domingo Scarlatti en septiembre de 1757.

<sup>25</sup> Apéndice II, fes de bautismo de María Bárbara, Domingo y Antonio Scarlatti. En la de Rosa, sin embargo, se dice que nació en Sevilla.

<sup>26</sup> Apéndice II, documento del 28 de enero de 1717.

<sup>27</sup> Apéndice II, documento del 15 de julio de 1762.



neración en la que creció Domenico. ¿Se abstuvieron del oficio sus hijos, por expreso deseo de él?

El primogénito, Juan Antonio, entró en la Universidad de Alcalá en 1746, como *clérigo de prima tonsura*. Pasó el primer año estudiando la *Summa* de Santo Tomás de Aquino, y el segundo dedicado a la lógica. El 31 de diciembre de 1749 se le asignó un beneficio en la iglesia parroquial de Aljír, perteneciente al arzobispado de Sevilla. Falleció antes de 1752 y su hermano Fernando, que había tomado órdenes menores, le sucedió<sup>28</sup>.

Desde el tiempo en que naciera María Bárbara, en 1743, y aún con una mayor probabilidad, desde que Domenico contrajo segundas nupcias, la familia Scarlatti vivía en las *casas de administración* de la calle de Leganitos<sup>29</sup>, situadas junto a la plaza de Santo Domingo, santo patrón de Domenico. Con toda seguridad, la casa de los Scarlatti es la número 35 de la calle, de hermosa portada barroca, dedicada en la actualidad a subastas de muebles de segunda mano. (Ilustración 40).

El que se identifica retrato de Scarlatti, fue pintado por Jacopo Amiconi en el período inmediatamente anterior a la última colección de sonatas. También forma parte de un grabado de grandes dimensiones realizado por Joseph Flipart, basado en una pintura de Amiconi, donde aparecen Fernando VI, María Bárbara, miembros de la corte y un ángel que sostiene una trompeta, entre ondulantes armiños, sedas y nubes, probablemente símbolos de adulación. Sosteniendo una página de música y de pie junto a Farinelli como figura más destacada en el palco de los músicos, a la derecha del cuadro se ve un personaje que con toda probabilidad se puede identificar con Domenico Scarlatti. Tiene un cierto parecido con el retrato de Velasco y con los retratos conocidos de su padre. Farinelli publicó este grabado al poco tiempo de la muerte de Amiconi en 1752, junto con unos versos conmemorativos, por los que sabemos que Amiconi no llegó a terminar esta pintura, una de sus últimas obras<sup>30</sup>. (Ilustraciones 36, 38.)

Amiconi, nacido en Venecia en 1675, amigo de toda la vida de Farinelli y autor de numerosos retratos suyos, llegó a España en 1747 para encargarse de diseñar es-

<sup>28</sup> Apéndice II, documentos del 2 de marzo de 1747 y 3 de marzo de 1752.

<sup>29</sup> En las fes de bautismo de María Bárbara y Rosa Scarlatti aparece descrito el domicilio de la familia en la calle de Leganitos como «Casas de Dn. Joseph Bórñoña»; en el de Domingo como «casas de administración»; y en el de Antonio, como «Casas de la Diputación de San Sebastián». En la época de su muerte, Domenico Scarlatti vivía en las «casas de administración» de la calle de Leganitos. Todavía no he podido identificar con certeza este domicilio. De las casas de la época que todavía existen en esta calle, es probable que el hogar de los Scarlatti fuera el número 35, o quizá el 41 o el 37. Sin embargo, Luise Bauer nos informa, en la página 20, que Scarlatti y su familia vivieron desde comienzos de 1750 en la «Calle de San Marcos, anejo en casas de D. Sebastián de Espinosa», según la *Matrícula de San Marcos, anejo de San Martín, del año 1751*. Vol. 34-36-54. Cuando estuve en Madrid, en octubre de 1948, me fue imposible localizar este documento. En octubre de 1967, ocupaban los números 9 al 13, 35, 37 y 41 de la calle de Leganitos, edificios nuevos construidos después de 1948.

<sup>30</sup> No se sabe si todavía existe la pintura de Amiconi, sin embargo la Calcografía Nacional de Madrid posee la plancha original de cobre del grabado de Flipart. El ejemplar que se encontraba en la Biblioteca Nacional de Madrid, descrito en Barcia, pág. 316 (desapareció durante la Guerra Civil española), llevaba en la parte inferior las armas de España y Portugal y en los costados unos versos conmemorativos y la siguiente nota: «Esegue la mente dell'Autore nel comprimento di quest'opera il suo buon amico il Cavallier Carlo Broschi Farinello», cosa que no se ve en el estado actual de esta plancha de cobre. En 1967, le compré a Paul Prouté en París una reproducción hecha en el siglo XVIII de este grabado y similar a la descrita por Barcia.

cenografías para los montajes operísticos de Farinelli y pintar en los palacios del Buen Retiro y Aranjuez<sup>31</sup>. Antes de llegar a España ya se le relacionaba con Scarlatti, quizá gracias a la mediación de Farinelli. En 1738, diseñó el frontispicio de los *Essercizi* de Scarlatti (ilustración 32). Amiconi pintó el techo de un encantador salón ovalado de Aranjuez, probablemente dedicado a cuarto de música. En el pavimento de mármol —no estropeado aún completamente por el espantoso mobiliario imperio impuesto por Fernando VII—, hay viñetas incrustadas de instrumentos musicales, violines, trompas y oboes. Acompaña a cada instrumento su *particella* manuscrita de un minué, reproducida con meticulosidad en mármoles de color. Es probable que en este salón, y en un clavicémbalo tan adornado como el que aparece en la portada de los *Essercizi*, Scarlatti y la reina tocaran las sonatas.

Resulta estimulante comparar a Scarlatti con tres de los más ilustres pintores de corte de los Borbones españoles: Amiconi, Tiepolo y Goya. Amiconi es el pintor cortesano por excelencia; su propio y grandísimo talento se ve sometido a la retórica ocasional de la circunstancia. Tiepolo, a pesar de sus buenos modales infalibles, nunca somete su propia personalidad, nunca sacrifica sus facultades de observar los detalles de la vida. Goya sólo fue un pintor cortesano adecuado en sus primeras obras; más adelante la fuerza de su propia personalidad, el torrente de sus propios sentimientos, le arrastró y no reconoció ya sumisión externa. Scarlatti se encuentra más o menos a medio camino de los tres, tiene el carácter cortesano de Amiconi, el ingenio y ligereza de Tiepolo, y la unión a las fuentes populares auténtica de los cartones de tapices de Goya. Dudo que alguna vez Scarlatti llegara a pensar de modo consciente en términos similares a los del Goya maduro. Sus convencionalismos artísticos conscientes fueron, sin duda alguna, como los de Amiconi.

Para el artista de la corte española del siglo XVIII, existía una distancia enorme, como un golfo, entre lo que consciente y oficialmente elegía ver y lo que, como ser humano, de sensibilidad y percepciones exquisitas, no podía dejar de observar. La misma distancia existía entre las ceremonias oficiales y la vida íntima de los personajes reales, entre las recepciones públicas y las confidencias privadas. El tema de las pinturas del Goya maduro —quizá con la excepción de los horrores de la Guerra de la Independencia—, era visible en igual grado para Amiconi, Tiepolo y Scarlatti; sin embargo, éstos escogieron representar sólo aquello que podía adaptarse a unas pautas conscientemente ordenadas, a un mundo tan perfecto y regulado como la vida en los palacios del Buen Retiro y Aranjuez, y en igual medida alejado de la suciedad y el horror de más allá de las rejas palatinas. El sufrimiento, la melancolía y la locura sólo eran tolerados en caso de que pudieran incorporarse a la tragedia clásica y operística, según las tradiciones poéticas de Petrarca, Ariosto y Metastasio, sólo en la medida en que podían participar del orden representado supremamente por la música. La música era un antídoto para la melancolía y la locura, una forma de elevarse sobre ellas, aunque fuese mediante conceptos extremadamente artificiales, nunca expresión o símbolo de ellas, lo que más adelante amenazó en convertirse. El reino de los melómanos era como una representación escénica que se desarrollara a dos niveles, influida y amenazada por los hechos del agitado mundo oculto que intentaba ignorar. Con el Goya maduro se vino abajo definitivamente la vida

<sup>31</sup> Ballesteros, vol. VI, pág. 461; Cotarelo, págs. 127-128, Thieme-Becker.



brillante y ordenada de palacio, de las escenas operísticas, ante el empuje de la miseria que trepaba desde los calabozos que se hallaban debajo.

A principios de 1752 se pidió a Scarlatti que copiase las partituras de dos himnos escritos en homenaje a dos antepasados del mayordomo del rey, don Fernando de Silva y Álvarez de Toledo, entonces duque de Huéscar y más tarde duodécimo duque de Alba<sup>32</sup>. Estos *Panegíricos Heroicos* —así se les llamaba—, los compuso el músico flamenco Pierre du Hotz para estrenarlos en Bruselas en 1569 ante el entonces duque de Alba, el famoso gobernador de los Países Bajos durante el reinado de Felipe II, y de su hijo Hernando, gran prior de los caballeros de Malta<sup>33</sup>. Scarlatti envió al duque las partes originales para voz por separado, y las partituras que le ordenaron preparase, con la siguiente nota<sup>34</sup>, que hasta hace poco tiempo era el único ejemplo conocido de su ortografía<sup>35</sup>. El estilo respetuoso, aunque familiar, que tiene esta carta parece indicar la posición social fácil y relativamente elevada de que gozaba Scarlatti en la corte española.

«Excelentísimo Señor:

»Me ha parecido bien esperar vuestro ansiado retorno y rendir tributo de mi obediencia, no sólo con las páginas que os incluyo sino con cualquier otra cosa que os dignéis pedirme.

»Descifrar las palabras, que aunque en latín están escritas en estilo gótico abreviado, me ha exigido una mayor aplicación que ninguna otra cosa.

»Su Excelencia debe conservar las antiguas partes por separado, así como las partituras que de ellas he hecho, no sólo para cantar los elogios de sus propios méritos, sino para que muchísimos compositores modernos puedan estudiarlas y beneficiarse (si es que así lo quieren) del verdadero estilo y las verdaderas leyes para componer contrapunto, cosa que observo en muy pocos hoy día y que sin embargo es motivo de elogio.

»No puedo salir de mi casa. Su Excelencia es ilustre, fuerte, magnánimo y lleno de riqueza, ¿por qué entonces no venís a consolarme con vuestra presencia, quizá porque soy indigno de ello? Esto es cierto. Sin embargo, ¿dónde habitan las virtudes si no es en el corazón de los ilustres?

»No digo más. Ruego para que Dios os ayude y bendiga según vuestros deseos y el mío. Amén.

Scarlatti»

Aún pueden verse las dificultades que tuvo Scarlatti en la ordenación de las letras de los himnos en las líneas que dibujó en las partes originales para que sirvieran de guía al copista. Al igual que en su temprana música religiosa, el comentario

<sup>32</sup> Ballesteros, en el vol. VI, pág. 562, nos da un retrato de él.

<sup>33</sup> Subirá, págs. 46-48, ilustraciones V-VIII. La partitura del primer himno se publicó en Krebs *Die Priuatkapellen des Herzogs von Alba*.

<sup>34</sup> Apéndice II, documento de 1752, primavera. La ilustración 39 es un facsímil.

<sup>35</sup> Los otros son el *Miserere en sol menor* y las tres autorizaciones de pago que se hallan en la Biblioteca Vaticana, así como las firmas de los tres poderes legales (1748, 1752, 1754) y de su testamento. Apéndice II e ilustraciones 17-21.

que hizo a la música de Pierre du Hotz es testimonio del respeto que sentía por el contrapunto del siglo xvi (su observación sobre la mediocridad contrapuntística de los compositores teatrales de su época recuerda unos comentarios igualmente mordaces atribuidos a J. S. Bach).

Tras su marcha de Portugal, Scarlatti escribió muy poca música religiosa. La única obra datable es una *Salve Regina* en la mayor, con toda evidencia su última obra; de ella hablaremos dentro de poco. Sin embargo, en 1754 se copió, en uno de los libros de coro de la capilla real, una misa *a capella* para cuatro voces<sup>36</sup>. En el mismo volumen se encuentran una misa de Tomás Luis de Victoria y composiciones de Antonio Literes y Joseph Torres, que fue primer organista de la capilla hasta que murió en 1738<sup>37</sup>. No se sabe a ciencia cierta si Scarlatti escribió esta misa de manera espresada para la capilla real española o si fue copia de una obra que compuso en Roma o Lisboa. Su estilo es totalmente maduro, rítmicamente rico, según la austera pauta del siglo xvi, aunque está embebida de las concepciones armónicas de una época posterior relativas al *basso continuo*. La notación es una imitación dieciochesca de Victoria y Palestrina. Las partes vocales aparecen copiadas de manera separada, y de vez en cuando incluyen barras de compás. Debido a la veneración que Domenico y su padre sentían por esta música, no resulta en absoluto incongruente que una misa del primero aparezca junto a una de Victoria.

No hay ninguna evidencia, sin embargo, de que existiese una relación oficial entre Domenico y la real capilla española. Al parecer abandonó para siempre estas funciones al dejar Portugal. Tampoco sabemos nada de las relaciones que tuvo con sus músicos, exceptuado el hecho de que, probablemente, se copió expresamente para Sebastián Albero, uno de los organistas, un volumen de las sonatas de Scarlatti, que más tarde perteneció al doctor John Worgan y que en la actualidad se encuentra en el Museo Británico<sup>38</sup>. Francesco Corselli fue maestro de la capilla desde 1738, sin embargo sus ocupaciones como compositor operístico y maestro de música de los Infantes apenas le dejó tiempo para ello, y José de Nebra fue quien se ocupó de la mayoría de las labores de maestro de capilla y primer organista<sup>39</sup>. En 1749, los tres organistas de la capilla eran Nebra, Sebastián Albero y Joaquín Oxinaga<sup>40</sup>. En 1756, estas funciones las desempeñaban Nebra, Antonio Literes y Miguel Rabaxa<sup>41</sup>. Fue a Literes a quien, junto a Nebra, se le encargó reponer la biblioteca de la capilla real que había sido completamente destruida cuando en 1734 se quemó el palacio de Madrid<sup>42</sup>.

El coro de la capilla real, en 1756, estaba constituido por cuatro sopranos (*castrati*), cuatro contraltos, cuatro tenores y tres bajos, y la orquesta estaba formada por doce violines, cuatro violas, tres violoncelos, tres contrabajos, cuatro tocadores de oboes y flauta, dos trompas, dos trompetas, tres «bassonistas» y dos «fagotes»<sup>43</sup>.

<sup>36</sup> Apéndice VI D 11, facsímil en ilustración 23.

<sup>37</sup> Mitjana, pág. 2145.

<sup>38</sup> Apéndice V A 5.

<sup>39</sup> Mitjana, págs. 2145, 2147-2148.

<sup>40</sup> Archivo de Palacio, Madrid, Grefier. R. Ordenes y del Patriarca, de 1749 a 1759. R. Capilla.

<sup>41</sup> *Ibid.* La misma lista de 1756 aparece en el Archivo de Palacio, Madrid, Contralor R. Ordenes y del Patriarca, 1749 a 1757, I.

<sup>42</sup> Mitjana, pág. 2148.

<sup>43</sup> Véanse notas 41 y 42.



En esta época Scarlatti empezó a relacionarse con el padre Antonio Soler. Se dice que este último estudió con él, y, sin duda alguna, más que ningún otro compositor, refleja la influencia directa de Scarlatti. Nacido en Olot de Porrera, en la provincia de Gerona, el 3 de diciembre de 1729, entró en edad temprana en la Escolanía de Montserrat, donde estudió música, órgano y composición. Cuando el obispo de Urgel le preguntó si conocía a algún joven organista con la preparación necesaria para entrar en el monasterio de El Escorial, Soler se propuso a sí mismo. El 25 de septiembre de 1752 ingresó como novicio y al año siguiente hizo sus votos<sup>44</sup>. Fue, sin duda alguna, durante las temporadas de otoño pasadas en la corte española en El Escorial, entre los años 1752 y 1756, cuando Soler entabló amistad con Scarlatti<sup>45</sup>. Por extraño que pueda parecer el que Domenico Scarlatti habitase en tan solemne y severo edificio, mucho más extraño resulta que de las manos monásticas de Soler surgiesen sus sonatas y quintetos. Apenas cabe imaginar obras más alegres y frívolas. Uno está acostumbrado a ver querubines juguetones y sonrosados, por no mencionar los lánguidos santos, en las iglesias del siglo XVIII, pero esto, en relación a El Escorial, equivaldría a que el colegio de cardenales se pudiese de pronto a bailar gigas.

En 1762, Soler publicó en Madrid su *Llave de la modulación*, tratado de inmenso interés ya que expone los métodos teóricos en los que se basan las singulares modulaciones características tanto de sus sonatas como de las de Scarlatti. Al igual que Scarlatti, Soler incluye del pasado las doctrinas más ortodoxas de los contrapuntistas del siglo XVI, y anticipa el futuro con el amplio uso dado a las posibilidades modulatorias del sistema tonal.

En 1772, lord Fitzwilliam visitó a Soler en El Escorial y éste le entregó veintisiete sonatas que más tarde fueron publicadas en Londres<sup>46</sup>. Soler murió en El Escorial el 20 de diciembre de 1783<sup>47</sup>.

Fitzwilliam se llevó consigo a Inglaterra dos volúmenes manuscritos de sonatas de Scarlatti<sup>48</sup>. Fue en Inglaterra donde las obras para teclado de Scarlatti fueron reconocidas por primera vez fuera de España y fue sólo en Inglaterra donde su fama se mantuvo y creció a lo largo del resto del siglo XVIII. El creador del culto inglés hacia Scarlatti fue el infatigable Roseingrave, amigo de su juventud, el cual publicó una reimpresión aumentada de los *Essercizi* en 1739 y posteriormente un volumen suplementario a esta obra. A las publicaciones originales de Roseingrave y a sus reimpressiones, siguieron las transcripciones hechas por Charles Avison para orquesta de cuerda, y doce sonatas editadas por el doctor John Worgan en 1752, tomadas del

---

<sup>44</sup> La información anterior se ha tomado de la introducción que escribió Angles a los *Sis Quintets* de Soler, págs. vi-vii.

<sup>45</sup> A menos que Soler fuese a Madrid.

<sup>46</sup> *XXVII Sonatas para Clave por el Padre Fray Antonio Soler que ha impreso Roberto Birchall...* En el ejemplar de lord Fitzwilliam, que en la actualidad se halla en el Museo Fitzwilliam de Cambridge, se lee la fecha de 1796 y las siguientes palabras: «el padre Soler me dio los originales de estas lecciones para clavicémbalo en El Escorial el 14 de febrero de 1772. Fitz<sup>m</sup>. El padre Soler estudió con Scarlatti». En ningún momento en su *Llave de la modulación*, el padre Soler habla de Scarlatti como si hubiese sido su maestro, sin embargo, Joseph Nebra en su beneplácito preliminar a *La llave*, dice que durante un tiempo fue maestro de Soler.

<sup>47</sup> Angles, *Sis Quintets* de Soler, pág. vi.

<sup>48</sup> Apéndice V A 6; apéndice V B.

manuscrito español que una vez perteneciera a Sebastián Albero, organista de la capilla real de Madrid. En su juventud, el doctor Worgan «sintió veneración por Domenico Scarlatti debido al relato hecho por el viejo Roseingrave de su maravillosa interpretación al clavicémbalo, así como de sus lecciones; más adelante se convirtió en un gran coleccionista de sus obras, alguna de las cuales tuvo el honor de recibir directamente desde Madrid de manos del autor. En una ocasión, se encargó de editar doce de ellas, y en otra seis, que son admirables, aunque en la actualidad hay muy pocos intérpretes con suficiente perseverancia para vencer sus peculiares dificultades de ejecución. El posee aún muchas más, que siempre ha guardado como si fueran palabras de la Sibila»<sup>49</sup>.

Desde Inglaterra, la fama de Scarlatti llegó incluso hasta América. En 1771 un joven de Virginia escribió a su hermano que vivía en la otra parte del océano para que le consiguiese, entre otras obras de música, las de «Scarlatti para Clavicémbalo»<sup>50</sup>.

El sucesor de Worgan como «jefe de la secta de Scarlatti» era Joseph Kelway, «que mantuvo en práctica constante las mejores lecciones de Scarlatti»<sup>51</sup>. Charles Wesley fue también un entusiasta intérprete de Scarlatti<sup>52</sup>. Hacia finales de siglo, Pitman y Clementi publicaron unas versiones en parte adulteradas de las sonatas de Scarlatti y fueron precursores de las ediciones aún más desafortunadas que en el siglo XIX hicieron Tausig y Bülow.

En Italia, Domenico Scarlatti no era más que un nombre, apenas circulaban algunas piezas en manuscrito, y durante todo el siglo XVIII no se publicó allí ni una sola. A pesar de sus innovaciones estilísticas en la música de teclado y de haber creado una variante particular de la forma sonata, Domenico Scarlatti no ejerció casi influencia en su tierra natal. En Francia, Scarlatti sólo fue conocido por las limitadas publicaciones de Boivin y Vernier y más adelante por la breve mención hecha por Laborde y Choron en sus obras enciclopédicas. En Holanda, Witvogel de Amsterdam se ocupó de reimprimir los *Essercizi*.

En Alemania, Haffner, de Nuremberg, publicó unas cuantas sonatas, y teóricos y lexicógrafos como Heinichen, Walther, Quantz, Mizler, Marpurg y Gerber le dedicaron breves notas. Philipp Emanuel Bach, Mozart, Haydn o Beethoven, es probable que sólo conocieran de Scarlatti las obras tempranas del período de los *Essercizi* o aquellas que les siguieron inmediatamente después. Por otra parte, la fecha de publicación de los *Essercizi* (1738) —primera de las obras para clavicémbalo que tuvo gran difusión— desmiente, sin lugar a dudas, la afirmación muy repetida según la cual algunas de las obras para clavicémbalo escritas por J. S. Bach presentan influencia de Scarlatti. La mayor parte de los elementos de la música vie-

---

<sup>49</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 1009. El doctor Burney en la pág. 1008 recuerda que en su juventud, «las piezas de Scarlatti no sólo servían para que cualquier joven intérprete mostrase sus facultades de ejecución, sino que además eran el asombro y deleite de todo oyente que tenía una pizca de entusiasmo dentro de sí y era capaz de percibir los nuevos y atrevidos efectos logrados de manera intrépida mediante la violación de casi todas las reglas de composición antiguas y establecidas».

<sup>50</sup> Virginia Historical Society, Richmond, Virginia, Lee-Ludwell Papers, Philip Ludwell Lee a William Lee, 25 de julio de 1771. (Por cortesía de Edward Canby.)

<sup>51</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 1009.

<sup>52</sup> Newton, págs. 152-153.



nesa clásica que en apariencia ofrecen influencia de Scarlatti, se deben a otras fuentes u orígenes.

Mientras Scarlatti amontonaba sonata tras sonata, las serenatas, óperas y excursiones por río de carácter real continuaban con un esplendor cada vez mayor. Metastasio, desde Viena, escribió a su gemelo, que era como llamaba siempre a Farinelli, sobre una representación de *L'Isola Disabitata*: «Leyendo tu carta me he sentido presente en Aranjuez en todo momento... He visto el teatro, las naves, el momento del embarque, el palacio encantado; he oído los trinos de mi incomparable *Gemello*, y he venerado el aspecto real de vuestras divinidades. Esta cariñosa atención de convertirme en invitado, a pesar de la distancia y dentro de lo posible, de este delicioso esplendor ibérico y que tanto esfuerzo ha requerido de ti, despierta en mí tiernas reflexiones sobre lo incólume de tu amistad incomparable y te une a mi corazón con unos lazos más firmes que nunca»<sup>53</sup>.

Se interpretaba tanta música en la corte española, que el embajador británico sir Benjamin Keene afirmó estar harto: «lo peor de todo es que aquí hay demasiada *copia* de armonía, la razón por la cual no escuchamos *la* de las esferas es porque siempre la tenemos en el oído. *Aquí* hay demasiados obstáculos para sacar fruto de la insensibilidad y demasiado pocos para obtener *el* de la novedad»<sup>54</sup>.

Los malos presentimientos, sin embargo, no se hallaban ausentes de estos festejos. João V de Portugal, padre de María Bárbara, había muerto en 1750 tras sufrir seis años de parálisis<sup>55</sup>. En noviembre de 1755, tuvo lugar el terremoto de Lisboa, y las noticias terribles que llegaban de Portugal consternaron a la corte española. Los cantantes de la ópera lisboeta se refugiaron en Madrid, en tal número que sir Benjamin Keene escribió el 23 de noviembre: «vuestros músicos llegan a tropicones hasta nosotros, desnudos, todos los días»<sup>56</sup>. Por otra parte, a medida que el tiempo pasaba, era cada vez más evidente que el rey había heredado la melancolía de su padre<sup>57</sup>. La reina, a pesar de su habilidad para tratarle, empezaba a sentir el peso de los años y temía por su salud<sup>58</sup>. Cada vez era más obesa y su asma aumentaba. A medida que los pensamientos sobre la muerte le embargaban más y más, iba destacando cada vez más, entre sus presentimientos, el temor de sobrevivir al rey y tener que padecer el destino melancólico de ser reina viuda sin herederos, y caer de nuevo bajo el poder de Isabel de Farnesio y sus vástagos.

Scarlatti, que ahora contaba más de setenta años, sentía, sin duda, también que sus días estaban contados. Como hemos visto por la carta que envió al duque de Alba, ya en 1752 estaba enfermo y no podía salir de su casa. La misma actividad creadora de sus últimos cinco años es la de un hombre que se ha encontrado a sí mismo demasiado tarde y lucha contra el tiempo. Quizá debido a que se sentía embargado por su estado de salud, o a una preocupación cada vez mayor por su bienestar espiritual, pidió a Benedicto XIII una indulgencia para él, su esposa y su familia, la cual le otorgó el 13 de octubre de 1753. Fueran cuales fueran los desórdenes de su

<sup>53</sup> Burney, *Memoirs... of Metastasio*, vol. II, págs. 64-65.

<sup>54</sup> Keene, pág. 402. Once de abril de 1755.

<sup>55</sup> Ballesteros, vol. V, pág. 111.

<sup>56</sup> Keene, pág. 437.

<sup>57</sup> Coxé, vol. IV, págs. 16-18.

<sup>58</sup> El resto de este párrafo se deriva de Coxé, vol. IV, págs. 18-21, y García Rives, págs. 59 y 71.

vida personal como consecuencia de su afición al juego, fueran cuales fueran los extravíos de su juventud, desconocidos para nosotros, al parecer, Scarlatti vivió sus últimos años en una piedad ejemplar. Incluso el ingreso en las órdenes sagradas de su primogénito, Juan Antonio, que por entonces acababa de morir, es probable que representara menos el deseo del hijo que el de una santidad aparente por parte de la familia.

En 1749, Scarlatti dictó su testamento. Aunque los pasajes introductorios repiten las fórmulas convencionales de los testamentos del siglo XVIII, la preocupación que encierra por la salvación espiritual tiene el sonido de una campana que toca a muertos.

#### «Testamento

19 de octubre,

»Dn. Domingo Scarlati

»En el nombre de Dios todopoderoso Amén: conózcase por este documento público de testamento, última y final voluntad, que Yo, Dn. Domingo Scarlati, caballero de la orden de Santiago, residente en esta corte, hijo legítimo por matrimonio legal de Dn. Alexandro Scarlati y Da. Antonia Ansaloni, su esposa, ambos fallecidos y habitantes de la ciudad de Nápoles, en donde nací, esposo por primer matrimonio de Da. Cathalina Gentil, y en la actualidad de Da. Anastasia Maxarti, quien goza de salud gracias a la infinita bondad de Dios nuestro Señor, en mi pleno juicio y natural entendimiento, como los que Su divina Majestad ha tenido la bondad de otorgarme, creyendo firmemente en el misterio sagrado y santo de la santísima Trinidad, Padre, Hijo y Espíritu Santo, tres personas distintas y un solo Dios verdadero, y en los de la Encarnación y Resurrección de nuestro Señor Jesús Cristo, Dios y hombre verdadero, y en todo lo demás que la Santa Madre Iglesia, Católica, Apostólica y Romana cree y confiesa, bajo cuya fe y credo he vivido y tengo la intención de vivir y morir como su hijo, aunque indigno, habiendo considerado con temor que la muerte puede segar mi vida con un accidente imprevisto, y deseando en el último momento no tener ningún miedo temporal que pueda impedirme el pedir perdón a Dios, nuestro verdadero Señor, de mis pecados, dicto, ordeno y firmo mi testamento de la forma siguiente:

»En primer lugar recomiendo mi alma a Dios, Nuestro Señor, quien la creó y redimió con la sangre infinitamente preciosa de su Hijo, nuestro Señor Jesús Cristo, y que mi cuerpo regrese a la tierra que le dio forma. Es mi voluntad que cuando cumpla el deseo de Dios, nuestro Señor, de apartarme de la presente vida, mi cuerpo sea vestido o amortajado con el manto capitular de la dicha Orden de Santiago, de la cual soy caballero, y enterrado en la iglesia, barrio o sitio que resulte conveniente para mis albaceas (o donde yo indique en las notas que deje por separado), a cuya elección dejo la forma y disposición de mi funeral y entierro. En tal día, y si es a una hora razonable, y si no lo es al siguiente, se cantará una misa de réquiem con diáconos, velatorio y responso y además cincuenta misas pagadas cada una con tres coronas para la caridad, la cuarta parte de las cuales pertenecerá a la parroquia. Las otras se celebrarán donde y por quienes crean adecuados mis albaceas.

»Para los donativos acostumbrados indispensables y a los santos lugares de Je-



rusalén dejó limosnas de seis coronas para cada uno, con lo cual evito y anulo cualquier reclamación o acción que pueda tomarse en contra de mis bienes»<sup>59</sup>.

A continuación, nombra como albacea principal de su testamento a un antiguo amigo, don Cristóval Romero de Torres, el cual bautizó a su hijo Fernando en Sevilla en 1731. Nominó también a su esposa como albacea, y como herederos a sus nueve hijos, a los que dejó su bendición, recomendando a los cuatro más jóvenes a la custodia legal de su madre.

Durante muchos años ha existido una leyenda según la cual Scarlatti regresó a Nápoles en 1754. El origen de esta idea equivocada, probablemente deriva de la presencia de Giuseppe Scarlatti en dicha ciudad en 1755<sup>60</sup>. Al parecer Domenico, tras su matrimonio, que tuvo lugar en Roma en 1728, no regresó a Italia. Sus pensamientos, sin embargo, a veces le devolvían a Nápoles y a los recuerdos de su juventud, como se observa en la breve y exquisita *pastorale* de Navidad que se copió en 1756 (sonata 513). En ella resuenan las gaitas de los *zampognari*, del mismo modo que se escuchan todavía durante la época navideña en las provincias de la Italia meridional. Esta pieza es una de las pocas excepciones al carácter eminentemente español de las últimas sonatas de Scarlatti.

Poco tiempo después, y según parece por primera vez en muchos años, Scarlatti abandonó el clavicémbalo para componer su última obra, una hermosa *Salve Regina* para soprano y cuerdas. Quizá no había necesitado vivir en España para descubrir el significado de la frase «in hac lacrymarum valle» a la que puso música tan elocuente, ya que sin duda más de una vez se le había presentado la ocasión de conocer su significado. De pronto cesaron los susurros y el bullicio del clavicémbalo para dejar oír su oración a la Madre del Cielo: «Ad te, ad te clamamus».

El 23 de julio de 1757, Scarlatti murió en su casa de la calle Leganitos tras recibir los últimos ritos de la Iglesia. Se le enterró, «de secreto», en el convento de San Norberto. Este se hallaba próximo al actual emplazamiento de la Universidad y fue suprimido en 1845; hoy día no existe ningún indicio de dónde recibió sepultura el compositor<sup>61</sup>. La noticia de su muerte y de las cincuenta misas encargadas por su alma, se anotaron en el registro parroquial de la iglesia de San Martín, que aún sigue en pie, con su poética belleza, en el punto de cruce entre la calle de la Luna y la del Desengaño.

La viuda de Domenico, Anastasia, quedó a la custodia de sus cuatro hijos. En 1766 aún vivía, si bien murió antes de 1799, fecha en que por lo menos todavía vivían Fernando y María, dos de los hijos del primer matrimonio del músico<sup>62</sup>. Otros tres habían fallecido entre 1749 y 1757: Juan Antonio, Mariana y Alexandro, el último de los cuales dejó un bebé que llevaba los ilustres nombres de la familia, Ale-

<sup>59</sup> Apéndice II.

<sup>60</sup> Croce, *I teatri di Napoli*, Anno XVI, pág. 41. En la época en que se estrenó su *Caio Mario*, en Nápoles, en enero de 1755, se dice que Giuseppe Scarlatti «hacía pocos días que había llegado de Viena». Para un relato de la confusión que existió entre Giuseppe y Domenico, véanse apéndices I A, y VII C.

<sup>61</sup> Información recibida verbalmente del marqués del Saltillo.

<sup>62</sup> La lista de los herederos que sobrevivieron a Scarlatti aparecen en las cuentas preparadas para María y Domingo en septiembre de 1757. Apéndice II.

xandro Domingo. En septiembre de 1757, y para honrar «la buena memoria de Dn. Domingo Scarlatti», sus Majestades Católicas asignaron una pensión de trescientos ducados anuales a cada uno de sus cinco hijos más jóvenes<sup>63</sup>.

Fernando Scarlatti asumió los deberes y privilegios de primogénito, y gracias a él continuó la línea directa de los descendientes de Scarlatti hasta la actualidad. Fue oficial de la Contaduría General de Salinas y murió en 1794 en la casa, ya desaparecida, del número 13 de la calle de Leganitos, dejando dos hijos, Francisco y Antonia.

María Scarlatti falleció poco después que su padre, dejando la parte de su herencia materna a su abuela y tutora Margarita Rossetti Gentili, que murió en 1763 a la edad de ochenta y tres años, en la casa de su nieta política Bárbara Scarlatti.

Bárbara Scarlatti, primogénita de Anastasia, contrajo matrimonio con Eugenio Caichurro, oficial de la Contaduría General de la Distribución de la Real Hacienda, antes de 1762. De su hermana más joven, Rosa, no se sabe nada. El joven Domingo Scarlatti trabajó en la Secretaría de la Nueva España de 1761 a 1763<sup>64</sup>, y fue cadete de la Infantería de Soria en 1768. Sobrevivió a su esposa, que murió en 1801 y al parecer escribió cuatro sonetos «a la veneración del misterio sagrado de la Inmaculada Concepción de la Virgen María» que se publicaron en el *Diario de Madrid* en 1815<sup>65</sup>. Su hermano más joven, Antonio, solicitó ser cadete de la Infantería de Soria en 1766, año en que mencionó la pensión real que recibía. En 1799 todavía vivía. No se sabe que ninguno de los hijos de Domenico Scarlatti en su segundo matrimonio dejara herederos.

Tras la muerte de Scarlatti los festejos de la corte continuaron como siempre. Quizá, a excepción de la reina y sus amigos íntimos, nadie le echó de menos. La reina, sin embargo, cada vez más enferma, apenas podía preocuparse de otra cosa que del terrible dolor que la martirizó durante casi un año<sup>66</sup>.

En el verano de 1758, Metastasio recibió una carta inquietante de su «caro gemello» Farinelli. La mala salud de la reina llegaba a extremos de peligro y el rey se comportaba cada vez de forma más extraña.

«Tu breve, corta y misteriosa carta del pasado julio, desde *Aranjuez*, junto a las noticias recibidas en esta corte y conocidas de todos, me comunican de forma muy llana tu estado mental y la ansiedad que sufren todas las buenas personas por la salud de tu venerada soberana. Quiera el cielo que esta tormenta pronto desaparezca, a pesar de las terribles historias que nos llegan de todas partes»<sup>67</sup>.

Esperando que nada sucediese, Farinelli continuó con los preparativos operísticos de la siguiente temporada; sin embargo, la representación que se hizo en mayo fue la última<sup>68</sup>. Después de meses de agonía, la reina falleció el 27 de agosto de 1758<sup>69</sup>. A Scarlatti, «mi maestro de música que me siguió con gran diligencia y devoción», le dejó dos mil doblones y un anillo<sup>70</sup>. Pero era demasiado tarde. Había

<sup>63</sup> Apéndice II, cuentas de septiembre de 1757.

<sup>64</sup> Apéndice II, documento del 12 de junio de 1777.

<sup>65</sup> Número del 8 de diciembre. (Biblioteca Municipal de Madrid, L-318-23, caja 105.)

<sup>66</sup> Flórez, pág. 1036; García Rives, págs. 71 y ss.

<sup>67</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. II, págs. 202-203.

<sup>68</sup> Cotarelo, capítulo VI.

<sup>69</sup> Flórez, págs. 1030 y ss.

<sup>70</sup> Madrid, Biblioteca del Palacio Real VII E 4 305. Testamento de María Bárbara de Braganza, fol. 20 r.



legado sus mejores clavicémbalos y todas las sonatas de Scarlatti a Farinelli<sup>71</sup>. Sin embargo, Farinelli apenas sí tuvo tiempo de reflexionar sobre estas donaciones, ya que el rey, loco de dolor, tuvo que ser llevado a Villaviciosa. «...Desde el momento en que ella murió, la locura del soberano no tuvo límites. Fue necesario llevarlo a la Casa de Campo, donde, al llegar, se agarró a su camarero de tal modo que hizo que éste cayese al suelo. Hubo que separarle de él a la fuerza. El monarca continuó con sus paseos solitarios negándose a probar alimento durante una semana y luego comiendo sin límite alguno durante ocho días, y forzándose a no evacuar nada, para lo cual se sentaba sobre los remates puntiagudos de las antiguas sillas de su habitación convirtiéndolas así en tapones. Ese círculo vicioso de ayunar, atracarse y estreñirse forzosamente duró varios meses. Tras haber mantenido al reino en un estado de anarquía, que la piedad fraternal de Carlos III se negó a interrumpir, a pesar de las solicitudes crecientes de los ministros españoles para que viniese al país y tomase las riendas del gobierno<sup>72</sup>, murió Fernando el 10 de agosto de 1759<sup>73</sup>.

El 13 de julio de 1760 el nuevo rey Carlos III hizo su entrada triunfal en Madrid<sup>74</sup>. A Farinelli lo trataron con fría gentileza y le dieron su estipendio normal<sup>75</sup>. Habían acabado los días de la música y de la ópera italiana. El rey, cuando le mencionaban a Farinelli, decía que los capones sólo eran buenos para comer, y cuando le preguntaban sobre la ópera italiana, sólo replicaba: «ni ahora ni nunca»<sup>76</sup>. Como el *Président de Brosses* había observado en Nápoles muchos años antes, citando a Molière: «cet homme assurément n'aime pas la musique»<sup>77</sup>. Era cierto. Aunque el San Carlo de Nápoles, el mejor teatro de ópera de Europa de la época, se debe a él, había hecho situar su palco a propósito en el lugar en que la música le perturbaba menos<sup>78</sup>.

El nuevo rey era irremediablemente ordenado y eficiente: ofrecía el mayor contraste posible con sus predecesores<sup>79</sup>. Aunque sujeto a la melancolía hereditaria, sabía dominarla con un régimen espartano y se las arregló para dar a España el gobierno que hacía tanto tiempo necesitaba. Con él desaparecieron los viejos fantasmas y el reinado de los cantantes operísticos, y mermaron los terrores de la Inquisición. En 1767 se expulsó a los jesuitas de España, y las frías brisas transparentes de la Ilustración empezaron a soplar desde los Pirineos. Incluso el hedor épico de Madrid, famoso entre todos los viajeros, se desvaneció. Amanecía una nueva era.

Farinelli se dio cuenta de que su presencia ya no era deseada en España. Discreto y amable, era, además, demasiado poderoso, voluntarioso y constituía un pe-

---

<sup>71</sup> *Ibid.* Las sonatas de Scarlatti aparecen entre sus obras de música, las cuales dejó en su integridad a Farinelli.

<sup>72</sup> Gleichen, págs. 1-3. Con el detallismo característico de muchas memorias francesas, Gleichen dice que «Ferdinand VI avait hérité de son père la maladie du dieu des jardins...».

<sup>73</sup> Flórez, págs. 1030 y ss. Otros relatos de los últimos días de Fernando y María Bárbara aparecen en Cabanès, García Rives, págs. 80 y ss. y el informe de su médico, don Andrés Piquer, publicado en Rávago, págs. 359-421.

<sup>74</sup> Ballesteros, vol. V, pág. 154.

<sup>75</sup> Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pág. 211.

<sup>76</sup> Baretti, *A Journey from London to Genoa*, vol. III, págs. 131, 133.

<sup>77</sup> The Brosses, vol. I, pág. 428. Cita tomada del *Amphitryon* de Molière.

<sup>78</sup> Fernán-Núñez, vol. I, págs. 104-105.

<sup>79</sup> Este párrafo se basa en Ballesteros, vol. VI, págs. 236, 536 y ss., 578-579.

ligroso foco de atención. Se retiró a Bolonia, donde construyó una espléndida mansión decorada con el fino mobiliario que le había sido donado, los retratos de la familia real y las pinturas que Amiconi había realizado para sus representaciones operísticas. Allí le visitó Burney en 1770. «Lo encontré sentado a su Raphael (uno de sus pianofortes) y le rogué que tocara; *cantó* con un gusto y expresión infinitas»<sup>80</sup>. «...Me proporcionó todos los datos que quería saber sobre Domenico Scarlatti, y me los dictó, con gran amabilidad, mientras tomaba nota de ellos en mi libro»<sup>81</sup>.

De la visita del doctor Burney a Farinelli data la mayor parte de la información directa que sobre Scarlatti ha llegado hasta nuestros días. A principios del siglo XIX, Scarlatti llegó al primero de los procesos dudosos de canonización que sufren santos y artistas. Había pasado del reino de los hechos al reino de la leyenda. Nada se escribía sobre él que no fuese un refrito de relatos antiguos a los que se unían nuevos errores e inventos<sup>82</sup>.

Entre 1817 y 1820, sin embargo, un tal Francisco Scarlatti y Robles, «Contador General de la Real Casa y Patrimonio», recopiló un pequeño volumen manuscrito —en la actualidad en el Archivo Histórico Nacional de Madrid—, en el cual presentaba las pruebas de nobleza necesarias para ser admitido en la orden de caballería de Carlos III. Se trataba nada menos que del hijo de Fernando Scarlatti, nacido en la calle Leganitos número ocho, el día 24 de julio de 1769.

En él afirma: «se sabe que don Fernando y don Domingo Scarlatti, mi padre y mi abuelo, eran considerados y gozaban de ser personas de sangre noble, según las leyes y costumbres de España, sin mancha ni tara de vil nacimiento». A continuación añade: «es sabido que yo, mis padres, abuelos y bisabuelos hemos sido considerados y hemos gozado de ser cristianos puros y ortodoxos, sin mancha ni tara de judío, moro o converso ni en el más remoto grado». Sin duda alguna, esto sirvió para que desapareciera cualquier duda existente sobre la españolización de la familia Scarlatti. Por otra parte, Francisco Scarlatti afirma: «Es sabido que ni yo, ni mis padres, ni mis abuelos, ni mis bisabuelos han sido herejes o condenados o sujetos a condena por el Santo Oficio de la Inquisición, y ni siquiera de fe sospechosa»<sup>83</sup>.

Con toda su habilidad, Francisco Scarlatti supo trazar el árbol genealógico completo de la familia Scarlatti, así como el de sus antepasados maternos. Mandó a buscar a Nápoles una copia de la fe bautismal de Domenico y a Roma documentos sobre el matrimonio de éste y sobre la familia de su esposa. De Lisboa recibió copia del procedimiento relacionado con el ingreso de Domenico en la orden de Santiago. Alessandro Scarlatti no le presentó ningún problema, y no pudo (o no quiso) localizar ningún documento sobre su bautismo y matrimonio. Tampoco supo (o no quiso saber) los humildes orígenes sicilianos de Alessandro. Se dio por satisfecho

<sup>80</sup> Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, pág. 221.

<sup>81</sup> *Ibid.*; págs. 215-216. Este libro ha desaparecido. (Walker, pág. 201.)

<sup>82</sup> Sólo tras la publicación en 1905 de la obra *Alessandro Scarlatti* de E. J. Dent, se ha rectificado, con información nueva sobre la familia Scarlatti, los antiguos errores que todavía tienen cabida en diccionarios. Hasta la fecha el único relato más o menos verdadero de la vida de Domenico Scarlatti se halla en el artículo que escribió S. A. Luciani para la obra de consulta *Enciclopedia italiana*. Gracias a las investigaciones de los eruditos Fienga, Gerstenberg, Luciani, Newton, Prota-Giurleo, Rolandi, Sartori, Tiby y Walker se han podido reunir informaciones basadas en hechos verdaderos.

<sup>83</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Carlos III, n.º 1799, fol. iv.



reuniendo unos cuantos nombres altisonantes de la familia Scarlatti, de Florencia, sin ocuparse de probar parentesco alguno<sup>84</sup>. A su solicitud de documentos sobre el ingreso de Alessandro en la orden de Gesu Cristo, le respondieron desde Nápoles que resultaba imposible encontrarlos. Sus correspondientes, sin embargo, le enviaron una atestación, legalizada ante notario, según la cual la cruz de la orden aparecía grabada en la lápida de Alessandro, al lado de su escudo de armas, del cual le enviaron un dibujo que se reproduce en este libro (página 305)<sup>85</sup>.

Teniendo en cuenta estas pistas, que si se hubiesen conocido antes habrían ahorrado las fuerzas de muchos eruditos, empecé a seguir las durante el verano de 1947, en las bibliotecas, registros parroquiales y archivos notariales de todo Madrid. Hasta entonces no se sabía nada de los matrimonios y vida familiar de Domenico, con la excepción de una referencia hecha por Sacchi<sup>86</sup> sobre su familia y la mención del doctor Burney sobre su viuda y tres hijas<sup>87</sup>. Luise Bauer había descubierto ya parte de este material quince años antes, pero debido a la Guerra Civil española, sus investigaciones permanecieron inéditas, exceptuada una breve nota sobre la existencia de la noticia de la muerte de Scarlatti y la mención de un testamento, sus dos matrimonios y nueve hijos<sup>88</sup>. Otros descubrimientos tuvieron lugar del modo más inesperado imaginable.

Una tarde en que miraba por casualidad la guía telefónica de Madrid, casi sin darme cuenta me puse a buscar el nombre de Scarlatti. La llamada que hice al único Scarlatti que aparecía en la guía reveló que se trataba de un descendiente directo de Domenico. Al poco tiempo conocí tres generaciones de Scarlatti, que me proporcionaron un gran volumen de información y recuerdos de la historia de la familia desde el siglo XIX, y sobre los retratos de Domenico y Catalina Scarlatti que habían permanecido en poder de la familia hasta 1912. En especial, fueron amables el señor Julio Scarlatti y Guillén, la señora Encarnación Scarlatti Camarero y su sobrina la señora Rosa Rallo. Me dieron permiso para fotografiar los papeles familiares que aún conservaban y que por desgracia se habían reducido en gran número desde 1936. Entre ellos encontré no sólo los originales o duplicados de muchos documentos descubiertos anteriormente en otros sitios, sino otros nuevos, como los dos inventarios para el reparto de la herencia de Domenico y la petición hecha a Benedicto XIII.

La única música que la familia conservaba, sin embargo, no había sido compues-

---

<sup>84</sup> En realidad, no se han incluido en este volumen aunque todavía existen entre los documentos de la familia Scarlatti. Apéndice II, notas sobre las pruebas de nobleza de Francisco Scarlatti.

<sup>85</sup> Madrid, Arch. Hist. Nac., Carlos III, n.º 1799, fols. 58 r a 74 r. Solar Quintes, págs. 139-140. Aún no se ha encontrado la prueba de nobleza de Alessandro. (Walker, pág. 201.) Sin embargo, Burney, en el artículo que escribió para la *Cyclopoedia* de Rees sobre Alessandro, dice «uno de sus hijos (no dice cuál) al que encontramos en Roma, aunque en gran indigencia, al ver que teníamos una gran curiosidad sobre su padre y hermano Domenico, nos dio la prueba de la nobleza de su padre».

<sup>86</sup> Sacchi, págs. 29-30.

<sup>87</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. II, págs. 205-206, nota (u).

<sup>88</sup> Anglès, *Das Spanische Volkslied*, pág. 335, y nota del mismo autor en Wolf, *Historia de la música*, pág. 429. La conferencia de la doctora Bauer, *Die Tätigkeit Domenico Scarlattis und der Italienischen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Spanien*, preparada para la Universidad de Munich en 1973 está todavía inédita, aunque ella tuvo la bondad de prestármela y pude encontrar en ella información que había escapado a mis investigaciones de Madrid.

ta por Domenico, sino por su biznieto. Dionisio Scarlatti y Aldama (1812-1880) fue hijo de Francisco Scarlatti y diletante extraordinariamente dotado, rico y extravagante, que estudió música, literatura y diplomacia. Fue autor de una extensa historia de España y compositor muy conocido de óperas ligeras. Su hijo dice de él que fue «el verdadero fundador de la ópera española». Con él la fortuna de la familia alcanzó su cumbre y también su decadencia. Se dice que tanto el apoyo financiero como artístico que brindó a la ópera española en Madrid, disipó, casi en su totalidad, la fortuna de la familia. Su hijo, Carlos Scarlatti, nos dejó un relato vivo de los aprietos de la generación siguiente en su obra manuscrita *Historia de familia y mi última voluntad*<sup>89</sup>.

Durante la vida de Carlos Scarlatti (1838-1914) y de su hijo Orencio Scarlatti (1867-1937), se perdieron la mayoría de las posesiones familiares, incluidos los retratos. No hay posibilidad de encontrar ningún otro manuscrito musical de Domenico o documento dentro del círculo familiar. Los actuales descendientes de la familia Scarlatti viven modestamente, no lejos del barrio donde habitó su ilustre antepasado; Julito Scarlatti, que tenía tres años cuando visité a la familia, es el cabeza de la novena generación, a partir de Pietro Scarlatti, de Trapani.

---

<sup>89</sup> En posesión de la señora Rosa Camarero Rallo, Madrid.



## Capítulo VIII

### Sonatas reales

*El manuscrito de la reina y otros manuscritos. Los autógrafos perdidos. El nombre de sonata. La ordenación de las sonatas. Cronología de las sonatas. Obras tempranas, antecedentes del estilo para teclado de Scarlatti. Las primeras piezas. Las fugas. Las primeras sonatas. Los Essercizi. El período florido y las piezas fáciles. El período medio. Las últimas sonatas.*

*El manuscrito de la reina y otros manuscritos*

«Estas son composiciones nacidas bajo los auspicios de Vuestra Majestad, al servicio de vuestra hija, merecidamente afortunada...» Así presentaba Domenico Scarlatti los *Essercizi per Gravicembalo* a João V de Portugal en 1738. Quería simplemente halagar a sus mecenas reales, pero la posteridad, que puede olvidar que María Bárbara de Braganza fue reina de España, no puede en cambio olvidar que tuvo la suerte de ser la destinataria de casi todas las sonatas de Scarlatti.

Las palabras de Scarlatti donde dice al rey de Portugal que sus *Essercizi* nacieron bajo sus auspicios, pueden interpretarse de dos modos: o bien que los escribió en Portugal antes de 1729, o bien que, hallándose ya en España, aún se consideraba bajo los auspicios de João V, ya que servía a su hija María Bárbara. El hecho de que Domenico fuera nombrado caballero por João V en 1738, nueve años después de abandonar Portugal, y la clara relación entre este ennoblecimiento y la dedicatoria de los *Essercizi*, parecerían apoyar la segunda hipótesis. De momento, no se puede probar con exactitud cuándo compuso a ciencia cierta los *Essercizi*. Dejando a un lado las veintitantas piezas que, al parecer, se escribieron con anterioridad a los *Essercizi*, éstos constituyen el primer grupo fechable de la larga serie de sonatas que compondría para la diversión y placer reales.

Entre 1752 y 1757, se copiaron trece volúmenes de sonatas de Scarlatti para el uso de la reina María Bárbara. Fueron escritos con sumo cuidado en un formato bastante grande y parecido al de los *Essercizi*, con muchos espacios en blanco y decorados con tintas de colores. A este conjunto se añadieron dos volúmenes preliminares que fueron copiados en 1742 y en 1749, y decorados igualmente con tintas

de colores. Además, en el volumen de 1749 se emplea oro en los títulos, señales de tempo e indicaciones para el uso de las manos. Los quince volúmenes fueron encuadernados en tafilete rojo con las armas combinadas de España y Portugal grabadas en oro en la cubierta. El ejemplar de los *Essercizi* que tenía la reina, también estaba encuadernado de este modo. Todos estos libros, así como los demás libros de música personales de la soberana, fueron dejados en herencia por ella a Farinelli, quien, al retirarse, se los llevó consigo a Bolonia. Poco después de la muerte del cantante, y contra su voluntad expresa en el testamento, sus colecciones de música e instrumentos se desperdigaron. En 1835, el grupo de volúmenes de sonatas de Scarlatti pertenecientes a la reina, fue depositado en la Biblioteca Marciana de Venecia. Estos quince volúmenes manuscritos —a los que siempre me referiré como el manuscrito de Venecia— contienen 496 sonatas. (Los volúmenes que a partir de entonces se numeraron como XIV y XV son en realidad los primeros, pertenecientes a 1742 y 1749 respectivamente. Estos precedieron a los trece volúmenes de la verdadera serie.)

Otros quince volúmenes, que en gran medida duplican la serie de la reina, fueron copiados entre 1752 y 1757, en parte, por lo menos, por la misma mano. No tienen los adornos coloreados de los volúmenes reales y están encuadernados en piel. En la actualidad pertenecen a la Sezione Musicale de la Biblioteca Palatina, del conservatorio Arrigo Boito de Parma. (A ellos me refiero siempre como los manuscritos de Parma.) Fueron comprados en Bolonia en abril de 1908. Este grupo de manuscritos contiene 463 sonatas. A veces, las fechas son anteriores a las que aparecen en los manuscritos venecianos de las mismas sonatas. Sin embargo, en este manuscrito hay unas cuantas sonatas que no figuran en el manuscrito de Venecia, entre las cuales destacan las doce consideradas como las últimas obras de Scarlatti.

Aunque los manuscritos de Venecia y Parma tienen casi la misma importancia y parece que fueron copiados en su mayoría a partir de un mismo original, he tomado los venecianos como principal fuente de referencia, ya que constituyen las versiones oficiales preparadas para la reina de España, y debido también a que fueron preparados con el conocimiento y aprobación del mismo Scarlatti.

Junto a los *Essercizi*, estos dos conjuntos de manuscritos llevados a cabo por los copistas de la reina, constituyen la principal fuente de las 555 obras, con la excepción de unas cuantas, enumeradas en nuestro catálogo de las sonatas de Scarlatti que aparece al final de este libro<sup>1</sup>. (Para facsímiles véanse las ilustraciones 43-44.)

De importancia secundaria son los dos juegos de manuscritos de sonatas de Scarlatti que una vez pertenecieron a ese ávido coleccionista de música dieciochesca, el abate Santini. La primera colección donde figuran 349 sonatas, está fechada en la década de 1750, y en la actualidad pertenece a la Bischöfliche Santini-Bibliothek, de Münster. Estos manuscritos, a los que llamaré de Münster, constituyen la fuente principal de tres sonatas, dos de las cuales no aparecen en ningún otro manuscrito.

---

<sup>1</sup> Las discrepancias en la numeración de las diversas fuentes hacen que resulte imposible que el total de mi enumeración represente de manera precisa el número exacto de sonatas de Scarlatti conocidas. Sin embargo, si los dos minués (K.80 y K.94) se consideran como partes de sonatas formadas por diversos movimientos, y las dos sonatas K.204 a y K.204 b se consideran como piezas independientes —lo que son en realidad—, el total es de 554.



La otra colección de Santini, que en gran parte copió él mismo, tras pertenecer a Johannes Brahms, es propiedad actualmente de la Gesellschaft der Musikfreunde de Viena. Este grupo, al que llamaré los manuscritos de Viena, contiene 308 sonatas, todas las cuales son conocidas en fuentes más autorizadas y de fecha anterior.

El manuscrito Worgan del Museo Británico, contiene los originales de tres sonatas; en el Fitzwilliam Museum de Cambridge hay otros dos originales, y las publicaciones hechas en el siglo XVIII por Roseingrave y Boivin presentan otros originales de la época. En diversas bibliotecas europeas se encuentran varias colecciones de manuscritos de las sonatas de Scarlatti donde figuran piezas ya incluidas en los manuscritos originales. La catalogación de muchas de estas colecciones es imperfecta, y aún existe la posibilidad de que aquí o allá puedan descubrirse sonatas de Scarlatti desconocidas hasta el momento actual. Sin embargo, es improbable que se pueda añadir alguna obra importante al corpus de la producción madura de Scarlatti, ya que las fuentes conocidas dan la impresión de obra acabada en un alto grado.

### *Los autógrafos perdidos*

Los manuscritos de las sonatas del mismo Scarlatti han desaparecido del todo. No se sabe que exista de su puño y letra ni una sola pieza para teclado. Por esta razón, los ejemplos conocidos escritos por su mano son extremadamente raros, y apenas si forman una base adecuada de comparación a la hora de identificar los posibles autógrafos. (Ilustraciones 17-21, 39.)

En 1765, el padre Antonio Soler, alumno principal de Scarlatti en España, habló de «sus trece volúmenes para clavicémbalo»<sup>2</sup>. Con toda seguridad se refería a los trece volúmenes del manuscrito de la reina (la serie de Venecia), sin embargo sólo pudo haberlos visto antes de la marcha de España de Farinelli en 1760. Existe, por consiguiente, la posibilidad de que se refiriera a otro grupo de copias, o hasta a sus originales.

En la *Llave de la modulación* de Soler, aparece un pasaje desconcertante (Soler explica la notación de la armadura y los accidentales y demuestra la inutilidad del uso del doble sostenido. Sin embargo, también confiesa que él lo ha usado). «Confieso haber usado esta cruz (el doble sostenido), (debido, simplemente, a que la he visto) en varias sonatas de don Domingo Scarlatti, así como en el salmo *Dixit Dominus*, en el verso *Juravit Dominus*, y en el salmo *Lauda Jerusalem*, en el verso *Quis sustinebit?* Confieso mi error para que no se culpe a quien no lo merece, y, además, añado que no debe usarse como ejemplo, porque no es bueno, como ya he probado, y si este signo se encuentra en las obras de Scarlatti no debe tomarse como notación suya sino mía»<sup>3</sup>. ¿Quiere esto decir que Soler copió varias sonatas de Scarlatti? ¿Acaso los trece volúmenes que menciona en otra parte?

Los esfuerzos que yo hice en España por descubrir autógrafos musicales de Scarlatti no tuvieron ningún éxito. Doblemente desconcertante es que ni siquiera haya

---

<sup>2</sup> Soler, *Satisfacción a los «reparos precisos hechos por don Antonio Roel del Río a la "Llave de la modulación"»* (Madrid, 1765), citado por Anglès en Soler, *Sis Quintets*, pág. viii.

<sup>3</sup> Soler, *Llave de la modulación*, pág. 115.

unos cuantos ejemplos de tan vasta producción musical. Me atrevo a lanzar la hipótesis de que Scarlatti guardaba muy bien sus papeles y de que aún existen, o bien fueron destruidos en su totalidad. En caso de que se hubiesen desperdigado, indudablemente algunos fragmentos habrían aparecido ya. Por desgracia, sus descendientes no tienen ninguna partitura manuscrita, y los inventarios de su testamento que podrían mencionar su música se han perdido (aunque los documentos de este tipo, redactados en el siglo XVIII casi nunca catalogan partituras). Sólo queda una ligera posibilidad: de las sonatas que tan bellamente se copiaron para la reina, acaso Scarlatti preparó sólo los borradores que después fueron destruidos.

### *El nombre de sonata*

El nombre de sonata parece ser que fue el preferido por Scarlatti para designar sus obras en forma binaria. Aplicó el término sonata a las piezas individuales de los *Essercizi*, así como a la mayoría de los manuscritos. Sin embargo, en Parma I, emplea la palabra *toccata* como sinónimo de *sonata*<sup>4</sup>. La única obra de Scarlatti en la cual el término *toccata* implica una forma diferente de sonata, es la temprana «Toccata» del manuscrito de Coimbra 58. Esta pieza, en diversos movimientos, consta de dos allegros antífonarios, los cuales más adelante aparecen designados como sonatas en Venecia XIV (K.85 y 82), y de ellos el segundo lleva también el título de fuga; una giga (de la K.78) y un minué, hasta la fecha inédito (K.94). Los calificativos que Scarlatti utilizó, a parte de sonata, son los siguientes: fuga, pastoral, aria, capricho, minué o minueto, gavota y giga.

El hecho de que Scarlatti, en un número tan grande de sonatas, se repita tan pocas veces, es asombroso. Sin embargo, a veces, la misma fórmula temática aparece, de manera claramente reconocible, en dos sonatas diferentes. Por ejemplo compárense los primeros compases de las sonatas 348 y 445, los finales de las sonatas 545 y 547, y determinadas secciones de las 44 y 50, ó 55 y 96.

### *La ordenación de las sonatas*

La mayor parte de las sonatas posteriores a Venecia XIV, aparecen copiadas formando pareja tanto en el manuscrito de Parma como en el de Venecia. En algunos casos esta ordenación parece accidental, pero, por lo menos en 388 sonatas, esta ordenación en parejas es tan lógica en los manuscritos de Venecia, Parma y Münster que queda absolutamente claro que fue intencionada. Hay que recordar que la unión de dos movimientos era una práctica corriente en las sonatas para teclado de los contemporáneos de Scarlatti, por ejemplo en las de Alberti, Durante y Paradies. No hay motivo para suponer que no se tocasen separadamente movimiento por movimiento, como podía ser el caso de un preludio o fuga aislado de Bach, o un solo

<sup>4</sup> La sonata 141, llamada *toccata* en la edición de Longo (Longo 422) aparece en el manuscrito Worgan como *sonata*, aunque en Münster y Viena se dice que es *toccata*. Longo tomó la partitura de esta pieza del manuscrito de Viena. (La sonata 211 recibe el título de *toccata* en Münster, cosa que también ocurre con la 114, tanto en Münster como en Viena.)



movimiento de una sonata de Beethoven o Mozart. Sin embargo, la mayor parte de las sonatas de Scarlatti parece que fueron concebidas en parejas. Una puede estar escrita en menor y otra en mayor, pero ambas tienen siempre la misma tónica. La ordenación en pareja hace su primera aparición inconfundible en Venecia XV (1749). Después de Venecia XV 2 (K.99) en *do* menor, y sin ninguna numeración, y tras la indicación «Volti Súbito», aparece la sonata en *do* mayor (sonata 100), como segunda parte. (Tanto Longo como Gerstenberg han pasado por alto la presencia de esta sonata en Venecia XV. Estas dos sonatas aparecen separadas en los manuscritos de Parma, Münster y Viena, sin embargo forman pareja, con los números 31 y 32, en el de Worgan.)

Las sonatas 22 y 23 de Venecia VII (K.347 y 348), ofrecen indicios inequívocos de la intención de Scarlatti respecto a su interpretación en forma de pareja. En el manuscrito de Venecia, el dibujo de una mano al final de la sonata 22 señala el comienzo de la sonata siguiente, y la nota: «Al Cader dell' ultimo termino di questa sonata, attacca subito la seguente, Come avisa la Mano», indica que deben tocarse juntas sin pausa, aparentemente el último compás de la primera sonata entrelazado al primero de la segunda. Confirman también la idea de la interpretación de las sonatas a pares, las 13 y 14 de Venecia XIII (K.526 y 527), en *do* menor y *do* mayor, respectivamente. Al comienzo de la segunda sonata (en *do* mayor), los accidentales de la sonata precedente aparecen anulados.

En Parma XV, las sonatas K.516 y 517 aparecen copiadas por error en el orden inverso del de Venecia, sin embargo, la nota que precede a la K.517 en el manuscrito de Parma, indica que se debe tocar primero la K.516. (La que sigue se debe de tañer primero.)

Con frecuencia, los dos componentes de una pareja están escritos para un ámbito sonoro del teclado más o menos igual, o con las mismas características instrumentales. (Veánse las sonatas 109 y 110, claramente concebidas para dos manuales; o las 287 y 288 para órgano.) A veces el diseño total está concebido de tal manera que abarca las dos sonatas de la pareja (sonatas 518 y 519).

Doce sonatas, por lo menos, parece que fueron ordenadas en grupos de tres con la intención deliberada de crear trípticos<sup>5</sup>. Estas, más las 388 sonatas indudablemente ordenadas en pareja, hacen un total de por lo menos 400 sonatas desde un principio no concebidas para ser tocadas independientemente.

Casi ningún estudioso de los que han llevado a cabo una edición moderna de las obras de Scarlatti, ha tomado en consideración la ordenación en pareja de las sonatas. Sólo en casos muy singulares no se han separado los dos miembros de una pareja. Tanto esto como el más completo desprecio de un orden cronológico en todas las ediciones modernas, y por consiguiente, de una coherencia estilística, han constituido un obstáculo considerable para entender a Scarlatti. Longo, al ordenar las sonatas en forma de suites, sintió la necesidad de una organización tonal mucho

---

<sup>5</sup> Sonatas 274-276, 434-436, 485-587, 490-492. Una simple ojeada a mi catálogo que aparece en el apéndice servirá para probar la solidez de la ordenación entre las fuentes en la que he basado en gran medida mi estimación de 194 como número mínimo de parejas. Hay setenta y seis en las cuatro fuentes principales, 41 en tres de éstas y 71 en dos. He aceptado como parejas, por lo menos, cuatro más en Venecia, y una en Parma y otra en Münster.

más amplia que la que planteaba una sola sonata, pero, al parecer, no se dio cuenta de que ésta ya la había dado Scarlatti al reunir sus sonatas en parejas. El verdadero sentido de muchas sonatas sueltas de Scarlatti queda mucho más claro cuando se las reúne otra vez con su compañera.

La relación que existe entre una pareja de sonatas es o de contraste o de complemento. Las que tienen una relación complementaria, pueden compartir entre sí cierta unidad de estilo generalizado, o carácter instrumental, o haber sido compuestas con un mismo color armónico. (Por ejemplo las sonatas 106 y 107, aunque en *fa* mayor, se mueven ambas alrededor de *fa* menor y sus tonalidades relativas.)

En las parejas contrastantes, a un movimiento lento puede seguirle uno rápido (sonatas 544 y 545); o un movimiento sencillo, generalmente lento, puede ser introducción de una más elaborada (sonatas 208 y 209); o a un movimiento elaborado y concentrado puede seguirle otro más sencillo y ligero, por ejemplo un minué, que hace las veces de una especie de *Nachttanz* (sonatas 470 y 471).

Hay indicios de que quizá algunas sonatas fueron ordenadas por parejas, o reordenadas, en una fecha posterior a la de su composición; sin embargo, en líneas generales predomina la ordenación en parejas, la cual debe aceptarse como requisito indispensable para enfocar inteligente y adecuadamente las sonatas de Scarlatti.

### *Cronología de las sonatas*

Las fechas de los manuscritos preparados por los copistas de la reina parecen corresponder, por lo menos de un modo aproximado, al orden en que fueron compuestas. Además, este orden coincide no sólo en ciertos cambios estilísticos (como es el abandono virtual de cruzar las manos sobre el teclado), sino también con cambios en el ámbito sonoro exigido al instrumento (después de 1754 algunas sonatas aparecen concebidas para una gama de cinco octavas completas). Actualmente no hay evidencias que contradigan la asombrosa hipótesis que sostiene que la mayoría de las sonatas fueron obra de los últimos años. Scarlatti las escribió, al parecer, a partir de 1752. Sólo unas cuarenta (entre las que se incluyen algunas de las copiadas en Venecia XIV en 1742), probablemente son anteriores a los *Essercizi*, que fueron publicados en 1738<sup>6</sup>. Como ya hemos visto, la copia sistemática de las obras para clavicémbalo de Scarlatti se inició en 1752 y continuó hasta su muerte. Actualmente no hay medio de saber hasta qué punto éste fue un proceso de recopilación de obras copiadas anteriormente, o si por una razón que no conocemos de modo específico Scarlatti se vio alentado a crear nuevas sonatas de forma regular. Unas cuantas sonatas primerizas hacen su aparición en volúmenes posteriores (véase catálogo), y en su mayor parte los dos primeros volúmenes de los manuscritos de la reina (Venecia I y II, 1752) están formados por fragmentos sueltos. Me parece probable, sin embargo, que la producción continuada de las sonatas se iniciase en 1752 con las obras de la serie de Parma (volumen IV), las cuales no se incorporaron a la

<sup>6</sup> Sonatas 31-42, 58-64, 70-83, 85, 88-91, 93, 94. Esta es una lista de conjetura puramente que sólo se basa en las evidencias de estilo, y que podría ampliarse o reducirse. Debido a este motivo he considerado que no era prudente intentar indicar la cronología exacta de las sonatas anteriores a los *Essercizi* en mi numeración. Mi tabla sigue la cronología de las fuentes en vez de las evidencias de estilo.



serie de la reina (Venecia III) hasta 1753. (Los tres primeros libros de la serie de Parma consisten en su mayoría en fragmentos anteriores. Los volúmenes primeros de ambas series tienen el mismo contenido.) Después de Parma IV, el contenido de las dos series es más o menos igual. En Venecia X (1755), el número habitual de treinta sonatas por libro aparece aumentado a treinta y cuatro, sin duda para alcanzar el mismo número que el final de Parma XII, y para que Parma XIII tenga el mismo contenido que Venecia XI. A partir de 1756 (Venecia XI y Parma XIII), el contenido de los volúmenes correspondientes de cada serie es idéntico, con la excepción de que Parma XV incluye las doce últimas sonatas que nunca formaron parte de los manuscritos de Venecia. Puede que haya algunas dudas sobre la fecha de composición de las sonatas anteriores, sin embargo, debido al cambio repentino y sólido en el uso de la gama sonora del clavicémbalo, me siento inclinado a creer que a partir de 1754 las fechas de composición no preceden excesivamente a las de la copia en los manuscritos de Venecia y Parma.

A partir de los *Essercizi* se da un notable desarrollo estilístico. Abarca desde las sonatas deslumbrantes y relativamente juveniles de 1749 (Venecia XV), además de unas cuantas ya copiadas en 1742 (Venecia XIV), pasando por las del período medio que se extiende entre 1752 y 1753 (Venecia III y IV) y hasta se caracterizan por su riqueza poética, hasta las últimas sonatas, escritas entre 1754 y 1757 (Venecia VIII a XIII, Parma XV), que ofrecen la más completa y asimilada madurez imaginable.

Es posible que investigaciones posteriores sirvan para probar que este desarrollo tuvo lugar a lo largo de un período de tiempo mucho mayor, y que haya que adelantar la fecha de composición de los *Essercizi* y otras obras posteriores a ellos a antes de 1738. De momento, sin embargo, nos vemos obligados a suponer que lo que parece el desarrollo de toda una vida, en el caso de Scarlatti tuvo lugar solamente a partir de los cincuenta años, y principalmente desde los sesenta y siete.

### *Obras tempranas, antecedentes del estilo para teclado de Scarlatti*

Comparado con la riqueza y perfección aparente de la colección de sonatas reunida por los copistas de la reina en 1752, el número de obras tempranas de Scarlatti que han llegado hasta nosotros es, en realidad, pequeño. Casi todas las sonatas conocidas que probablemente pertenecen a una fecha anterior a la de los *Essercizi* se encuentran entre los fragmentos diversos del volumen copiado para la reina en 1742 (Venecia XIV). Roseingrave, en 1739, imprimió cinco de estas sonatas y la fuga que se encuentra en Parma III, 30, basándose en un original hoy desconocido, junto a otras seis que indudablemente son primerizas que, sin embargo, no fueron copiadas en el volumen de la reina. Aparte de estas piezas, que ya circulaban en otras copias, y de algunos movimientos primerizos que Avison utilizó en sus transcripciones en 1744, o Roseingrave imprimió en 1739, o bien Boivin antes de 1746, parece que, en general, las demás obras tempranas para teclado de Scarlatti se perdieron o destruyeron. Este escaso número de obras nos da sólo una idea mínima del desarrollo de un estilo que, por otra parte, aparece en plena floración a partir de los *Essercizi*. Aunque sería arriesgado intentar clasificarlas siguiendo una cronología estricta, y aunque en la actualidad no hay modo de saber si alguna de ellas fue obra del período italiano de Domenico, estas piezas presentan unas tendencias

que, consideradas retrospectivamente, podrían arrojar cierta luz sobre los antecedentes del estilo de Scarlatti. Pero antes de ocuparnos de sus primeras obras para teclado, dirijamos nuestra atención primero a la tradición italiana de música para teclado que rodeó al joven Scarlatti. La música para clavicémbalo italiana en 1700 apenas se había emancipado del dominio del órgano. En Francia, desde 1670, cuando Chambonnières publicó sus piezas para clavicémbalo, surgió una escuela propia de interpretación de este instrumento, paralelamente a las producciones específicas de los organistas franceses. Un siglo antes, Inglaterra se había anticipado a toda la música de teclado europea con las composiciones ornamentadas e idiomáticas de sus virginalistas. Por esta época nacía la música para teclado alemana gracias a las influencias francesas y se disponía a aportar un estilo altamente refinado de interpretación al clavicémbalo que se uniría a la técnica extraordinariamente desarrollada de los organistas del norte de Alemania.

Después de Frescobaldi, en Italia se publicó muy poca música para teclado. La mayor parte de las obras de los clavicembalistas circulaban en manuscritos. Sólo cuando la emigración de músicos italianos a Inglaterra alcanzó su cumbre en el segundo cuarto del siglo XVIII, la música italiana para teclado empezó a publicarse en abundancia, casi siempre por obra de editores ingleses.

La música de tecla inglesa y alemana se nutrió, durante los siglos XVII y XVIII de influencias francesas e italianas. Sin embargo, después del gran florecimiento veneciano, que se inició con el contrapunto vocal franco-flamenco y llegó a su término con el estilo instrumental de finales del siglo XVI, la música de teclado italiana siguió una evolución casi aislada y solitaria hasta los días de Clementi. En esta música, apenas hay influencia francesa; en la de Domenico Scarlatti ninguna. Los elementos del estilo francés y del norte de Alemania que el joven Haendel llevaba consigo cuando conoció a Scarlatti en Italia, y las obras de otros compositores germanos de paso, parece que no dejaron huella en la música de Domenico. Sus rasgos en común sólo representan una parte de la herencia italiana compartida por todos.

Todos los antecedentes de la primera música para tecla de Domenico Scarlatti, por consiguiente, hay que buscarlos en la música y en el suelo de Italia. Posteriormente, las principales influencias que contribuyeron al desarrollo de su estilo definitivo, surgen de fuentes ajenas al teclado: la música popular de España y Portugal, y, hasta cierto punto, del estilo que dominaba la ópera madrileña, internacional aunque de origen italiano.

En Italia, desde que se empezó a tocar el clavicémbalo, se consideró que la música de órgano podía ejecutarse en este instrumento (la parte de pedal nunca fue más que rudimentaria), y empezó a publicarse, en su mayoría, ofreciendo la alternativa para ambos instrumentos. Sólo las piezas de danza profana siguieron siendo exclusivas del clavicémbalo o espineta. El estilo de estas tempranas danzas como la *Intavolatura di Balli d'Arpicordo*, de Picchi (Venecia, 1620), presenta la misma negligencia por una escritura de las partes uniforme y sólida que aparece en la música para teclado de Scarlatti. La diferencia entre el modo de tocar el clavicémbalo y el órgano la formuló por primera vez Girolamo Diruta en *Il Transilvano* (1597), primero y durante muchos años único tratado pedagógico italiano sobre la interpretación a teclado. Esta obra resume la tradición acumulada por los grandes organistas venecianos Claudio Merulo y Andrea y Giovanni Gabrieli y anuncia la llegada de Frescobaldi. Hay que observar de paso que, dejando a un lado la práctica co-



riente en el siglo xvi de transcribir piezas vocales polifónicas, para laúd o teclado, el estilo de laúd que formó la base de toda la primera música para clavicémbalo francesa casi no dejó huella en su equivalente italiana.

La figura más ilustre de la música para tecla del siglo xvii fue, quizá, Girolamo Frescobaldi, predecesor de Domenico en el puesto de organista de San Pedro. Cuando Scarlatti era joven aún se le veneraba y podemos tener la seguridad de que éste conocía muy bien sus obras. Frescobaldi continúa la tradición contrapuntística de los organistas venecianos, a la que aporta nuevos experimentos armónicos y cromáticos. Al igual que Merulo y los Gabrieli, Frescobaldi utilizaba partitura abierta en aquellas secciones de su música para teclado que obedecían de manera estricta a la escritura de partes vocales, como son los *ricercare*, *capricci* y *canzone*, para que pudiera leerlas el intérprete de teclado, o ser distribuidas entre varios instrumentistas. El resto de su música para teclado, compuesta en un estilo más libre e idiomático: las toccatas, las variaciones o «Partite» y las piezas para danza, lo publicó en «intavolatura d'organo», es decir, en partitura pensada especialmente para el teclado. En estas obras se encuentran los rudimentos de una clara diferencia entre los estilos para clavicémbalo y órgano. Las danzas y la mayoría de las variaciones son obras pensadas básicamente para clavicémbalo.

Frescobaldi y Domenico Scarlatti tuvieron en común un conocimiento profundo del contrapunto palestriniano, un temperamento de virtuoso y una clara inclinación al experimento. Esta última, en el caso de Frescobaldi, se centra en el campo cromático y de las armonías atrevidas, y se basa en los modos de la Iglesia. Su mismo espíritu inquisitivo y aventurero, que buscó ampliar el lenguaje de la tonalidad, aparece en la música de Scarlatti. Aunque las variaciones de Frescobaldi dejan entrever una clara sensibilidad hacia ciertos efectos sonoros característicos del clavicémbalo, sus prefacios y la libertad para ornamentar de manera improvisada típica de la época (los italianos casi nunca señalaron sus ornamentaciones de modo concreto), indican que en muy pocas ocasiones anotaba sus efectos, extraordinariamente espectaculares, es decir, quedaban a la improvisación del momento.

Los experimentos cromáticos del alumno de Frescobaldi Michelangelo Rossi, y las delicadas armonías cada vez más próximas a un uso de la tonalidad de Bernardo Pasquini, casi no aportaban nada nuevo a la técnica de teclado de Frescobaldi. Durante unos sesenta años, Bernardo Pasquini fue el líder reconocido de la música para tecla italiana. Aunque contribuyó muy poco al virtuosismo del teclado, aligeró e hizo transparente el estilo complicado y denso de Frescobaldi y continuó la emancipación de la música para tecla de la estrictamente vocal. Las figuraciones armónicas y los acordes quebrados que Frescobaldi apenas anotaba, hacen su aparición en la música de Pasquini, la cual prepara el terreno para la época del bajo de Alberti. A medida que la música para clavicémbalo se va emancipando del estilo característico contrapuntístico-polifónico del órgano, el cual todavía dejaba entrever sus orígenes vocales, tiende cada vez más a un uso de configuraciones homofónicas en los ornamentos del bajo continuo, y su polifonía se reduce a dos voces fundamentales: bajo y agudo, con una libre ornamentación de las partes interiores o una definición de las mismas por las voces principales. Casi toda la música para clavicémbalo del siglo xviii se limita a un esquema para dos voces, exceptuada la plasmación de acordes plenos e interrupciones arpegiadas de la armonía del continuo. Hasta en las reducciones para piano de partituras orquestales de finales de siglo, aparecen elimi-

nadas las partes secundarias o asimiladas a la textura predominante de dos voces.

La contribución de Alessandro Scarlatti a la génesis de estilo para teclado de Domenico es muy difícil de aquilatar, sobre todo debido a que la mayoría de obras para tecla de Alessandro conocidas fueron creación, al parecer, de los últimos años de su vida. En ellas encontramos un concepto completamente homofónico de este tipo de música, una tendencia predominante al uso de la tonalidad, incluso en aquellas piezas donde rinde homenaje a los modos de la iglesia. La textura para dos voces de las toccatas de Alessandro es excesivamente florida, dada a rápidas circunvoluciones de semicorcheas; en ellas todo se sacrifica a una extremada brillantez. La figuración, es más espectacular que la de Pasquini, aunque en gran medida no pasa de ser una armonía animada del continuo, sin la invención y el carácter definido de la música para tecla de Domenico. Si hubiese que juzgar a Alessandro Scarlatti sólo por sus toccatas, éste sería un compositor menor. Sólo en un movimiento lento ocasional y en las fugas, hay algunas huellas del lírico e imaginativo compositor de óperas y cantatas. Nos hallamos en el comienzo de una época en la cual muchos compositores ilustres reservaron sus mejores y más profundos pensamientos para la voz y la orquesta, y utilizaron solamente el clavicémbalo para obras triviales que divertían a los diletantes. Domenico Scarlatti, Couperin, Rameau, la familia Bach, y los compositores vieneses de sonatas, crearon felices excepciones a la superficial música para teclado que arrebataría Europa durante el resto del siglo.

### *Las primeras piezas*

Las obras que hemos destacado como representativas del primer estilo de Domenico son notablemente sobrias en cuanto al uso de la figuración para teclado; del mismo modo, carecen de una expresión o distinción personal, excepto la de una gran competencia, cosa que también ocurre en la mayoría de las obras vocales que compuso mientras vivió su padre. No hay nada en ellas que las haga superiores a las de un Pollaroli, un Greco o un Zipoli.

La sonata 61 es el único ejemplo conocido de una pieza de Scarlatti escrita en la forma variación. Si no fuera porque está atribuida a él, nadie diría que se trata de una obra de Scarlatti. Constituye, sin embargo, uno de los pocos nexos de unión entre Scarlatti y el mundo rutinario de la música para tecla de principios del siglo XVIII de calidad media, apenas liberada de los procedimientos trillados del bajo continuo ornamentado. Sólo unos cuantos doblamientos a la octava y quintas consecutivas, una o dos *acciaccaturas* incipientes y un sentido infalible del sonido del clavicémbalo, dejan entrever alguna de las libertades que más tarde se tomaría. Hay muy pocos detalles en esta pieza que no nos remitan a los mismísimos comienzos de Scarlatti como intérprete de teclado, cuando era un joven admirador de Corelli y Pasquini.

Algunas de las primeras piezas que escribió Domenico para clavicémbalo se hallan en un manuscrito portugués (manuscrito de Coimbra 58) casi todo dedicado a obras de Seixas. La «Tocata 10» de este manuscrito, es una composición en cuatro movimientos que incorpora las sonatas copiadas en Venecia XIV (K.85 y 82), la sección giga de la K.78 y un minué aún inédito. Parece que estos movimientos son reliquias de la época pasada por Domenico en Portugal.



*Minuet*

\* Fa en el original      \*\* Re en el original

EJEMPLO 1. IV movimiento de la «Tocata 10» «del Sig. Doming. Escarlatti». Biblioteca da Universidade de Coimbra: MS 58. K.94

Al revés de lo que sucede en casi todas las piezas posteriores de Scarlatti, los dos primeros movimientos de esta «Tocata» (K.85 y 82) no tienen doble barra de compás. El primero podría representar el tipo de música que Scarlatti tocó cuando compitió con Haendel en el palacio del cardenal Ottoboni de Roma. Constituye un ejemplo idóneo de la amplitud de la técnica de virtuoso de teclado, en la que tanto él como Haendel habían sido educados. De hecho esta pieza podría confundirse con una de Haendel. El segundo movimiento (K.82) recibe el nombre de «Fuga» en el manuscrito de Coimbra. Al igual que en obras similares de Benedetto Marcello y J. S. Bach, esta brillante aproximación del clavicémbalo a la orquesta de cuerda, tiene muchos rasgos en común con el estilo internacional de principios del siglo XVIII, que halla su origen en los conciertos de Vivaldi. En ambas piezas, la escritura para dos voces de Scarlatti, al llegar a las cadencias, se transforma en arpeggios brillantes que ya anuncian los *Essercizi*.

En el minué de la «Tocata», y en los minúes y piezas breves publicados por Roseingrave (K.32, 34, 40, 42), se dejan entrever los orígenes napolitanos de Scarlatti en los repentinos cambios de terceras mayores a menores y en la alteración cromática de ciertos intervalos evidentes. En este aspecto, las piezas editadas por Roseingrave apenas difieren de la música que Scarlatti escribió en Roma entre 1708 y 1714 para la reina de Polonia.

Otra evidencia del temprano parentesco de Scarlatti con Haendel se halla en el Capriccio en *sol* mayor (K.63). Este capriccio aparece con variantes muy ligeras ocupando el lugar del tercer movimiento de la sonata IV, en *Solos for a German Flute or Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord or Violoncello compos'd by Signor giovanni Adolfo Hasse. Opera Seconda. London, ...John Walsh... (ce. 1740).* (Debo esta información a John Parkinson.)

En todas estas obras hay una marcada sensibilidad respecto a la parte de bajo continuo, o a la imitación de un solo instrumento marcada por el continuo. También hay ecos de esta sensibilidad en las sonatas en dos movimientos K.77 y 83, y parcialmente en el bajo cifrado del segundo minué de la sonata 73, que se hace evidente con toda claridad en cinco sonatas de diversos movimientos cada una, para una voz aguda con bajo cifrado (K. 81, 88, 89, 90 y 91; la edición de Longo omite los números). Aunque no aparece especificada, la voz aguda iba destinada a un solo instrumento, probablemente el violín, acompañado por el continuo. Esta hipótesis se concreta debido a que, al contrario que en la mayoría de las piezas para teclado, constan del mismo número de movimientos del mismo carácter que las obras co-rrrientes del siglo XVIII para un solo instrumento con acompañamiento de continuo.

### Minuet



EJEMPLO 2. Venecia XIV, 45 b. K.80. (Este manuscrito deja dudosa la exacta colocación de los ligados.)



Por otra parte, existe la posibilidad de que fuesen concebidas, al igual que piezas o pasajes similares de Pasquini, Alessandro Scarlatti, Marcello, Rutini, Telemann y J. S. Bach, como sencillas piezas de teclado para dos voces, cuyas armonías creaba el ejecutante<sup>7</sup>. Estas sonatas, sin embargo, no se pueden considerar como genuinamente idiomáticas para teclado solo o para un instrumento con acompañamiento de continuo.

El significado de todas las piezas de las que nos hemos ocupado hasta este momento es simplemente histórico. En su mayoría, representan tendencias que más tarde de Scarlatti descartó, o que llegaron a ser casi irreconocibles en sus obras posteriores. Sólo las obras escritas en forma sonata binaria apuntan la evolución posterior de Scarlatti. Antes de ocuparnos de ellas, debemos examinar los pocos ejemplos conocidos de fugas para teclado del compositor. Scarlatti abandonó esta forma casi completamente cuando llegó a su madurez, al componer exclusivamente para clavicémbalo.

### *Las fugas*

Tres de las cinco fugas de Domenico (K.58 y 93; Longo no publicó la K.41) son al parecer anteriores a la llamada «Fuga del gato» de los *Essercizi* (K.30). Es muy posible que las concibiera para órgano, a pesar de las irregularidades que presenta la escritura de las partes y la indicación de las notas repetidas necesarias para sostener los bajos del clavicémbalo en los puntos de pedal finales. Representa la tradición ortodoxa de la fuga para órgano dieciochesca característica de Italia, que abarca desde aquellas incluidas en las colecciones publicadas por Aresti, a las que figuran en la *Harmonia práctica* de Clementi que equivocadamente se atribuyeron a Frescobaldi.

Para la mayoría de los italianos de la época de Scarlatti, la fuga para teclado era una manera y no un principio estructural. Con la excepción de unos cuantos pasajes sobresalientes, la estructura melódica del contrapunto permanece inerte, y sólo tiene el papel de una suerte de continuo animado, que complementa el marco armónico y proporciona acordes de ornamento, o el movimiento en dos partes de agudo y grave. Uno no percibe en absoluto la fuerza dinámica y la facultad generadora de obra inherente al sujeto, esa fuerza que hace que toda fuga de Bach, Frescobaldi o Froberger posea un carácter único. En ellas la armonía y el contrapunto colaboran de un modo pleno y orgánico. En las fugas italianas, el material del sujeto melódico se trata de una manera convencional, sin prestar atención a su incorporación orgánica a la estructura. Para un arquitecto italiano, una columnata no es necesariamente un elemento estructural. Es la decoración de una superficie.

En estas fugas lo que es importante no es tanto la orientación de las partes o la polifonía implícita de las sonatas, como la oposición vertical y momentánea de notas fugaces o cambiantes con la armonía de base sencilla, y los matices sonoros producidos en esta armonía por los doblamientos, o la intensificación o disminución de las notas que no tienen un papel esencial en la estructura fundamental para dos voces.

---

<sup>7</sup> Véase Gerstenberg, nota 37 del capítulo VI.

Los *Essercizi* concluyen con una fuga en *sol* menor (K.30) que, desde un momento indeterminado de comienzos del siglo XIX, es conocida como la «Fuga del gato». (Longo remite la alusión felina a la armonía práctica de Clementi. Otra alusión se halla en la portada de una edición de la obra llevada a cabo por W. H. Callcott en la que se ven cuatro gatos que juegan sobre un piano<sup>8</sup>.)

Podría decirse que sólo un gato de pisadas muy ligeras y exactas, o posiblemente un gatito, podría evitar pisar involuntariamente las notas vecinas a los bemoles y sostenidos del sujeto de la fuga. Sea como sea, la elección de intervalos extravagantes por parte de Scarlatti está dentro de la tradición de Frescobaldi, aunque no lo está su forma de tratar el material. Domina a las fugas de Scarlatti la armonía vertical del bajo continuo, que representa una ornamentación superficial añadida en estilo fugado, del mismo modo que una fachada de estuco reviste los ladrillos desnudos de una iglesia italiana. Este hecho no es tan evidente en la «Fuga del gato» debido a la naturaleza quebrada del sujeto, que oculta de manera superficial el convencionalismo de las progresiones básicas de la armonía. En realidad, Scarlatti no concibió el sujeto de la «Fuga del gato» para someterlo a un tratamiento contrapuntístico melódico. Lo utilizó para delimitar las armonías básicas sobre las cuales levantó la obra empleando diversas modulaciones (por ejemplo, I, IV, V, IV de V, V de V, V). Basándose en estas armonías, levanta un magnífico laberinto de notas fugaces, suspensiones, síncopas, intervalos extravagantes y cambios de la orientación melódica que crean una impresión de riqueza que supera con creces el contenido contrapuntístico real. Scarlatti tiende con frecuencia a volver al uso de las dos voces. Sólo en muy raras ocasiones hay más de tres partes auténticas. Cuando se halla presente una cuarta parte, casi nunca se mueve de una manera convencional, sino que es más probable que tienda a desaparecer sin que uno se de cuenta, y a reaparecer con igual irregularidad. Aunque la textura es rica, la actividad rítmica principal casi nunca se expresa en más de dos voces principales.

Después de la «Fuga del gato» de los *Essercizi*, al parecer, Scarlatti escribió sólo otra fuga para teclado (K.417). Esta no añadió nada nuevo a las fugas anteriores; de hecho, hasta vuelven a aparecer en ella los bajos quebrados de estilo Alberti de las fugas de Alessandro Scarlatti. En general, para Domenico Scarlatti la fuga fue una forma anticuada y arcaica. No supo ver en ella ninguna de las posibilidades que hicieron que J. S. Bach la convirtiera en su principal vehículo para ampliar el lenguaje de la tonalidad.

### *Las primeras sonatas*

Casi todas las primeras piezas binarias que pueden considerarse como verdaderas sonatas y no meras danzas son inconfundiblemente scarlattianas. Su estilo es muy próximo al de los *Essercizi*. Estudiadas por separado parecen obras maduras, sin embargo, si hojeamos la edición de Longo y nos fijamos en una sonata poste-

<sup>8</sup> Esto es cierto de la notación de Venecia XIV 57, sin embargo en la versión de Roseingrave aparecen ampliadas estas cifras, continuando el pasaje de escalas iniciado en el compás 2 en dirección cada vez más grave hasta el compás 4 y haciendo que la segunda parte del compás 12 suene una octava más aguda, etc.



rior, donde cada nota está llena de vida y flexibilidad, estas sonatas tempranas, por comparación, nos parecen rígidas e inertes. A pesar de toda su fantasía y vitalidad, la sonata 31 es un ejemplo de lo que acabamos de decir. En ella se dan características de los *Essercizi* como frases repetidas, figuraciones contrastadas, saltos de arpeggios, intervalos disminuidos y aumentados y doblamientos de octavas; sin embargo, su gama sonora es curiosamente pequeña. Los arpeggios se vuelven sobre sí mismos (compases 12, 28) y los pasajes de escalas se ven interrumpidos por transposiciones de octavas (compases 1-4, 6-8)<sup>9</sup>. El material temático ha sido adaptado a lo que sin duda alguna era un instrumento de un teclado con sólo cuatro octavas, de *do* a *do*<sup>3</sup> (compárense los compases 1-2, con los 54-55).

Pocas sonatas de Scarlatti, sin embargo, dejan ver su ascendencia musical de forma tan definida como ésta. En sus pesados acordes se hallan vestigios del estilo de continuo con el cual se intensificaba la armonía (compases 1-24). En las sonatas posteriores de Scarlatti estos acordes desaparecieron por completo, y sólo son utilizados para lograr efectos de color. Parte de las figuraciones de esta sonata muestra indicios de los estilos para teclado de Pasquini y Alessandro Scarlatti (compárense por ejemplo la *batterie* en los compases 43-47 con algunos de las tocatas de Alessandro). La toska escritura de los acordes (compases 48-52) continúa la tradición de los «sonatori di ballo» de Diruta; sin embargo, el final indicado en disminuyendo de ambas partes de la obra, anuncia el tratamiento similar de las sonatas posteriores.

Otra sonata que pertenece aproximadamente a este período es la K.39. Parece un prototipo del *Essercizi* 24 (K.24). Aunque Scarlatti usa cadencias plenas (compases 49-50) y acordes que se completan con la tercera (compases 25-26), como los que en línea general sustituirá en sonatas posteriores por cadencias al unísono, ya acaba las frases con acordes que se van apagando. Es muy posible que escribiese esta sonata para un instrumento de dos teclados, aunque sus *batteries* son las que suelen ejecutarse con frecuencia en un solo teclado.

Hay algunas sonatas más que parecen ser anteriores a los *Essercizi*, o representar por lo menos el primer estilo de Scarlatti. Al estudiarlas a la luz de su cronología probable y no siguiendo la yuxtaposición confusa de la edición de Longo, donde aparecen mezcladas con sonatas posteriores, sus características de estilo saltan a la vista en la partitura y hacen que sea inútil un mayor estudio de ellas.

### Los *Essercizi*

En las treinta sonatas de los *Essercizi per gravicembalo* (1738), apenas sí hay elementos que merezca la pena considerar desde el punto de vista histórico. Todos los componentes del estilo de Scarlatti aparecen fundidos en un lenguaje musical sólido y tan exclusivamente propio, que cualquier comparación que se haga con la música anterior o con la de los compositores contemporáneos sirve sólo para realzar la originalidad de Scarlatti. En los *Essercizi*, en todo momento, se percibe ese agudo

<sup>9</sup> Esto sucede efectivamente en Venecia XIV 57, pero la versión de Roseingrave aumenta estas figuras haciendo descender el pasaje de la escala desde el compás 2 hasta el 4, y trasponiendo en la última mitad del 12 a la octava superior, etc...

sentido de distribución del espacio musical que es una de las características más sobresalientes de Domenico Scarlatti. Alternan pequeños y grandes intervalos. Los movimientos por grados de la escala se oponen a los saltos; notas que permanecen estáticas, como las notas repetidas o los puntos de pedal, dan origen al movimiento melódico de otras partes. Los saltos repentinos y los cambios de registro amplían el intervalo expresivo más allá de los límites de la voz y lo hacen pasar al reino de la danza imaginaria.

Uno de los recursos melódicos favoritos de Scarlatti, más apreciado por él que por sus contemporáneos, es la ampliación progresiva de intervalos que da origen a que de pronto una voz se divida en dos. En líneas generales, una parte permanece estacionaria mientras la otra se aleja como haría un bailarín midiendo el espacio escénico, en oposición a las vueltas que da sin moverse de un punto del centro del escenario su compañera. Esta continua división de una o dos voces para delimitar otras voces produce una frecuente confusión de identidad. Las voces se transforman constantemente como si se tratara de un sueño. Abandonan su lugar para definir otros lugares, para adivinar, por así decirlo, la existencia de otros personajes, para indicar la profundidad y los límites del espacio, en una perspectiva constantemente cambiante, en la cual estos personajes imaginarios aparecen y desaparecen de un modo imprevisible. Los pensamientos de los personajes de este drama son tan reales como los personajes mismos.

La estructura armónica de Scarlatti se confabula con su sentido del espacio interválico, en particular en el movimiento de sus bajos. Las fórmulas cadenciales que definen zonas donde la tonalidad no ofrece dudas, presentan gran intensidad de movimiento, de saltos de cuartas y quintas. En los momentos en que la tonalidad es incierta, como transiciones y pasajes modulatorios, los bajos se mueven con frecuencia en progresiones cautas y paso a paso, como un espadachín que intentara conseguir un lugar seguro, y se agarran a los puntos de pedal como un gato estremecido a punto de dar un salto, o se balancean de un lado a otro de la dominante, al igual que un bailarín se mantiene en movimiento en un espacio limitado.

Actuando a otros niveles, imperceptible en el movimiento o en los intervalos melódicos, se halla la fuerza magnética inexorable de la tonalidad que rige los movimientos más amplios y las modulaciones más distantes. Esta es equivalente al sentido de orientación del bailarín que se comunica al que le observa; es la fuerza invisible de las tensiones armónicas que crean esta misteriosa reacción de los órganos internos y que hace inútiles los equivalentes musicales de los mapas y las brújulas.

Tanto en el plano armónico como en el melódico, Scarlatti utiliza otra artimaña para desplegar su material: el uso de la frase repetida. Como haría un arquitecto barroco, en lugares donde bastaría una columna para la estructura, Scarlatti coloca dos y hasta tres, para lograr un sentido de unidad en la multiplicidad, para permitir que la gradación impuesta por la perspectiva o la luz cree una sensación de riqueza. A veces una frase repetida reaparece en un plano diferente, como si fuese un eco, o su inflexión la coloca bajo una luz distinta. Con frecuencia, sin embargo, un grupo de frases repetidas se unen y forman una sola. En este caso, nada puede ser más negativo a la hora de interpretarlas que la aplicación inexorable de la dinámica de resonancia o de eco. Muchos fragmentos integrados por dos compases repetidos pueden adquirir una importancia superior si se tocan como la última parte de una



frase de *cuatro* compases, en vez de hacerlo como mera repetición de una frase de *dos* compases.

Tanto en sus frases repetidas como en las no repetidas, Scarlatti establece con frecuencia un contraste notable entre lo que, en un amplio sentido de la palabra, es estacionario de lo que es movable. La frase, que deriva de la danza, con frecuencia no obedece a los períodos normalmente establecidos de la circunspección occidental, como ocurre en el *Essercizi* 6 (K.6). Así, una frase de cinco compases responde a una de cuatro, la siguiente continúa con cinco y tres y acaba con doce (primera mitad, tras el compás 8). Más adelante, a una serie de frases de cuatro compases le responde una de siete (compases 54-60). De esta manera, agrupando frases breves y contrastándolas con pasajes amplios, yuxtaponiendo de modo asimétrico frases irregulares mediante contracciones y distensiones, crea efectos rítmicos milagrosos.

Las delineaciones melódicas de Scarlatti tienden a transformarse en sugerencias impresionistas de planos múltiples. De igual modo, sus figuras armónicas se expansionan, se retraen y se difuminan como los movimientos de un caleidoscopio que da vueltas. De modo repentino, unos acordes mayores pueden encogerse y transformarse en menores, o unos menores crecer y cambiarse en mayores; las consonancias comunes pueden, inesperadamente, enriquecerse gracias a la alteración cromática, al desplazamiento diatónico o gracias a notas vecinas añadidas. Estas pueden aparecer superpuestas para formar disonancias que se transforman en consonancias de un modo bastante heterodoxo. Una hebra de una armonía dada o de una función tonal dada puede alejarse y penetrar en la siguiente dando pie a un punto de pedal. En determinados cruces tonales, las armonías fundamentales pueden sonar a un mismo tiempo. En las cadencias, las definidas resoluciones de la dominante a la tónica pueden verse difuminadas por la prolongación de un elemento de la dominante hasta la nota tónica final, por medio de un trino o de una *appoggiatura*. Las cadencias pueden ampliarse por medio de una larga preparación o una resolución reiterada, o contraerse por medio de una condensación de la dominante y la subdominante. El sentido de conclusión a veces desaparece de las cadencias con una simple superposición de dominante y tónica.

Los esquemas fijos de la armonía del continuo ya no sirven para el estilo que Scarlatti acaba de crear. Los elementos básicos del lenguaje armónico tienen que presentarse con una flexibilidad infinita; las obras de mayor ambición ya no pueden aparecer unidas a simples fórmulas armónicas o modales; las interrelaciones temáticas y la estructura contrapuntística ya no bastan; la fuerza unificadora, esclarecedora y fundamental debe ser un lenguaje tonal totalmente desarrollado. Las armonías de Scarlatti ya no son acordes o puntos donde se encuentran melodías combinadas, son grados de la tonalidad. Debido a esta razón, tienen una forma de producirse totalmente propia. Resulta lógico que a la luz de la armonía de Scarlatti, de textura transparente, sus acordes no se vean sometidos a las mismas leyes de gravedad, por así decirlo, que los de Bach y Rameau, que sus bajos, traspuestos a las voces agudas, se comporten como bajos y no como esas partes que fingen ser. (Véase, por ejemplo, el hábito que tiene de resolver una séptima dominante en una cuarta inferior, como si fuera un bajo de subdominante que se mueve hacia la tónica.) En las arquitecturas de Scarlatti, no es necesario ver que la piedra se apoya en otra piedra, al igual que sucede en los dibujos teatrales de Juvarrá; las fuerzas y las tensiones, los equilibrios y contrapesos, mantendrán en pie la estructura.

Ningún tratado sobre bajo continuo del siglo XVIII y ningún libro de armonía decimonónico «explicará» jamás de manera adecuada una sonata de Scarlatti o justificará los «caprichos originales y felices»<sup>10</sup>, que en realidad no son caprichos en absoluto, sino partes integrantes de un lenguaje musical perfectamente sólido y unificado.

Aunque la forma que tiene que tratar el teclado no es sino rudimentaria, si se las compara con las sonatas posteriores, y aunque sus construcciones formales todavía son relativamente sencillas, Scarlatti en los *Essercizi* consiguió una flexibilidad sin precedentes, no sólo en su modo de tratar el sonido del clavicémbalo, sino al otorgar variedad y dinamismo a la forma binaria, en esencia estática. La música para teclado de principios del siglo XVIII, casi nunca expresa más de un carácter o estado de ánimo en un solo movimiento, en especial en aquellos que tienen carácter de baile o en los movimientos derivados de las formas binarias de danza. Sólo las fantasías libres, las tocatas y los movimientos con secciones contrastantes, como la llamada *ouverture* francesa, pasan de expresar un estado de ánimo a otro, o su carácter sufre cambios graduales. La atmósfera de toda una pieza queda clara en su primera página o en los primeros compases de los conciertos, sonatas o movimientos de danza habituales de principios del siglo XVIII, el resto sólo es complemento. El carácter, tan pronto queda establecido, casi no sufre desarrollo ni alteración. Dentro de una suite, sonata o concierto, la atmósfera de cada uno de sus movimientos es independiente. Al igual que figuras alegóricas aisladas en sus nichos, se hallan embebidas en su propia esencia inmutable. En los *Essercizi* de Scarlatti, vemos cómo cobra forma el proceso por el cual el músico introduce una gama cada vez más amplia de matices en la expresión de un solo movimiento. Aunque algunas obras son monolíticas, otras presentan contrastes dramáticos marcados, y otras cambios de la alegría a la tristeza y *cantabiles* líricos que escapan de un estallido de risas.

En los *Essercizi*, los elementos ibéricos e italianos están equilibrados con gran exactitud. Algunas de las piezas son tan secas y calcáreas como un paisaje mediterráneo quemado por el sol, en otras alternan ecos líricos de la ópera italiana y fingidas lágrimas en pasajes cromáticos descendentes con saltos y arpeggios en *scherzando*. En algunas sonatas, las frágiles tensiones y ritmos embriagadores del baile español se ven realizados por el gemido de las roncadas voces de flamenco, acompañadas por guitarras y castañuelas, acentuadas por gritos de olé y los acentos cruzados del zapateado. Una sonata como el *Essercizi 20* (K.20) recuerda las orquestinas de los pueblecitos españoles con sus estridentes instrumentos de viento, las flautas tocadas con excesivo ímpetu, los quejumbrosos oboes provincianos, y los bajos percusivos como tambores con la membrana muy tensa y que casi suenan a tiros de cañón. En otras, el repiqueteo de las panderetas se ve interrumpido por el rasgueo resonante de la guitarra.

El *Essercizi 24* (K.24) es una verdadera orgía de sonidos brillantes. Es el Scarlatti más entregado, más vulgar y más innegablemente perfecto, a pesar de la puerilidad de la obra si se la compara con sus sonatas posteriores medidas y expresivas. A la luz de la música para clavicémbalo que escribió en 1738, esta sonata es un milagro de efectos sonoros inéditos. El clavicémbalo, sin dejar nunca de ser él mismo, imita

---

<sup>10</sup> Burney, *A General History of Music*, vol. II, pág. 706.



a toda una orquesta de feria popular española. Rebasa su ser de instrumento solista, para encarnar a toda una multitud de instrumentos.

El clavicémbalo de Scarlatti crea sonidos nuevos sin límite. Muchos de éstos rebasan el límite de los instrumentos musicales y plasman una transcripción impresionista de los ruidos cotidianos, los gritos callejeros, las campanas de las iglesias, el zapateado de los bailarines, los fuegos artificiales, la artillería, de forma tan variada y fluida que cualquier intento de describirlos con palabras precisas sólo daría como resultado necedades pintorescas y embarazosas. Soy de la opinión de que casi toda la música de Scarlatti nace de la experiencia e impresiones de la vida diaria o de las fantasías de un mundo soñado, pero de tal modo que únicamente puede ser plasmado en música. En el momento de interpretar una pieza, las ideas o escenarios, abiertamente ridículos, que yo evoco o ayudo a evocar a un alumno, tienen la misma relación con ésta que los estímulos de la vida real sobre las composiciones de Scarlatti. Tras haber servido para tal propósito, deben de olvidarse en favor de la verdadera música. Cuando se perpetúan por escrito, se convierten en tristes caricaturas peligrosamente abocadas a la confusión.

Las sonatas de Scarlatti no cuentan ninguna historia, por lo menos en el sentido narrativo; si lo hicieran, siempre la contarían dos veces, una en cada parte de la sonata. No tienen equivalentes visuales o verbales; sin embargo, son un relato infinitamente variado de la experiencia a unos niveles constantemente cambiantes de gesto, baile, declamación y sonidos evocados. Es imposible traducirlas en palabras; sin embargo, debido a toda la vitalidad que encierran, se oponen a que se les atribuya un carácter abstracto.

Entre las piezas que forman parte de la miscelánea copiada en el manuscrito de la reina (Venecia XIV) en 1742, hay varias sonatas que son probablemente contemporáneas de los *Essercizi*, por lo menos representan tendencias similares. Sin embargo, entre ellas hay cuatro movimientos andantes (sonatas 52, 69, 87, 92). Son los primeros movimientos lentos que encontramos en las piezas para clavicémbalo, con la excepción de aquellos de las sonatas con bajo continuo (salvo en el caso de la «Fuga del gato» que aparece con la indicación de *Moderato*, todas las piezas de los *Essercizi* llevan las indicaciones *Allegro* o *Presto*, menos la número 11, que no tiene ninguna indicación de tempo). Estos movimientos presentan un estilo de escritura rico e irregular para tres o cuatro partes que sólo se intuía en la sonata 8 de los *Essercizi* (K.8). En la sonata 52, compases 48-52, se encuentra un ejemplo casi digno de Brahms. En la sonata 84 en *do* menor, compases 52-60, aparecen puntos de pedal similares. Estas sonatas sirven para demostrar el espectro de la transición de Scarlatti desde la realización plena y sólida de la armonía de continuo, a la delineación muscular y esbelta de los movimientos lentos posteriores.

### *El período florido y las piezas fáciles*

Scarlatti prometió componer, a los intérpretes de los *Essercizi*, piezas con un estilo más fácil y variado. Las obras que parece que siguieron a los *Essercizi* son cualquier cosa menos fáciles. Son las piezas para virtuoso por excelencia de Scarlatti. Se recrean en el sonido rico y brillante ya entrevisto en las últimas sonatas de los *Essercizi* y que los musicólogos alemanes definen como *Spielfreude*. En estas sona-

tas se hallan los cruces de manos más complicados de todo Scarlatti. Con ellas alcanza plena evolución la técnica para teclado de Scarlatti. Esto es lo que yo definiría como el período florido de Scarlatti.

Los fuegos de artificio de Scarlatti surgen tanto de su amor por el instrumento, de la intensa alegría de tocarlo, como de su intención de demostrar su gran talento. El baile que nace del clavicémbalo le absorbe de tal modo que todo el cuerpo participa en él con gestos que, hablando en propiedad, son bastante innecesarios, haciéndole correr riesgos que como los que corre un deportista sólo otorgan intensidad al instante. Una pieza de estas características es la sonata 120. Es la obra de Scarlatti con los cruces de manos más difíciles. No sólo la mano izquierda cruza continuamente pasando por encima de la derecha y tocando las notas más agudas del instrumento, sino que la derecha hace lo mismo para tocar las notas más graves. A veces esta acción ocurre al mismo tiempo con riesgo para el intérprete y confusión óptica para el público. Los pasajes más difíciles se podrían tocar perfectamente bien sin cruzar las manos; sin embargo, se perdería la emoción. El ejecutante ya no compartiría los peligros gloriosos del trapecista, y el auditor ya no se quedaría sin respirar por el asombro. (Por fortuna para el clavicembalista de carrera, el no tocar una nota no quiere decir necesariamente derrumbarse. Ruego a los lectores que me permitan contarles que una de las experiencias más desalentadoras de mi vida fue con motivo de llevar a cabo una grabación de esta pieza sin que le faltara ni una nota. Al oírla, me di cuenta de que había desaparecido toda sensación de dificultad. Era como saltar desde un trampolín de esquí metido en un ascensor.)

Algunas de estas sonatas «floridas» se copiaron en el volumen de la reina de 1742 (Venecia XIV; las primeras quince sonatas K.43-57), y algunas se repiten en los dos volúmenes de la serie de la reina (Venecia I y II); sin embargo, la mayoría se encuentra en el libro que se copió para la soberana en 1749 (Venecia XV) y en un volumen parecido (en la actualidad en el Museo Británico) que una vez perteneció a uno de los organistas de la capilla real española (Manuscrito Worgan 42, 43, 44; K.142, 143, 144). Es en el volumen principal de este período (Venecia XV) donde aparece por primera vez la ordenación por parejas de sonatas que dominará en los libros posteriores.

Además de ampliar la técnica de teclado hasta abarcar todos los reinos de la época, Scarlatti refuerza los cimientos del estilo armónico, peculiar y sólido que inventó en los *Essercizi* y establece unos principios formales desconocidos hasta entonces. A este período pertenece el primer florecimiento real de lo que yo llamo la forma abierta, forma que ha descartado la introducción, tiene un equilibrio asimétrico entre sus dos partes y una digresión en su segunda parte, donde se desarrollan temas ya enunciados o se introducen otros nuevos.

En una pieza como la sonata 96 (Venecia XV 6), vemos a Scarlatti totalmente liberado de las restricciones de la forma de danza binaria simétrica con la que empezó a componer. Sólo retiene los finales simétricos de ambas partes como límites a una exhibición sin precedentes de fantasía espontánea. A partir de este momento, lo que sucede en las secciones iniciales de cada parte de una sonata de Scarlatti es asunto meramente de una elección libre y espontánea, y no la restricción de un mero formalismo. Una ojeada a Venecia XV 18 y 19 (K.115 y 116), nos da una idea de la variedad progresiva del tratamiento formal aplicado por Scarlatti, sin embargo, no significa nada en comparación con lo que todavía le queda por crear (resulta tan



fácil tocar o copiar completamente estas sonatas como describir sus variaciones en lo tocante a la forma y al equilibrio tonal).

El cambio que se produce entre los *Essercizi* y las sonatas posteriores es un cambio que va de una concepción relativamente estática de la forma musical a una cada vez más dinámica. La antigua unidad de atmósfera o las viejas series de contrastes establecidas por el convencionalismo, ceden su lugar a la evolución espontánea de una atmósfera que surge del material anterior, bien como respuesta a éste, como complemento del mismo o como su consecuencia inevitable. De esta manera, las segundas partes de las sonatas son cada vez más libres, y la tendencia a los interludios libres o digresiones que siguen a las dobles barras de compás de las sonatas, corresponde a una inclinación a equilibrar y complementar las atmósferas más que la forma. La secuencia y equilibrio de las ideas es más poética que lógica.

Más o menos por la misma época en que Scarlatti llevaba el virtuosismo a su cumbre con estas sonatas floridas, laboraba también, al parecer, en la dirección opuesta, como si quisiese consolar a aquellos intérpretes que no podían «vencer las dificultades peculiares de ejecución» de los *Essercizi* y las sonatas floridas. Scarlatti compuso una serie de piezas que parecen puerilmente sencillas si se las compara con aquéllas. Estas son las piezas prometidas «en un estilo más fácil». Aparecen en los dos primeros volúmenes de los manuscritos de la reina (Venecia I y II). Si no supiésemos que la reina fue una espléndida intérprete, podríamos pensar que Scarlatti, asustado ante un violento estallido real de disgusto por las dificultades rebuscadas de las sonatas que se hallan en Venecia XV, hubiese voluntariamente dejado a un lado sus más exquisitos efectos en un intento por satisfacer una orden de sencillez. Estos dos volúmenes serían un buen filón para un antólogo de sonatas fáciles.

En los *Essercizi* y su rico tratamiento de las formas relativamente sencillas, en las sonatas del período florido con su virtuosismo y aumento de la libertad formal, y en las sonatas sencillas, se establecieron las principales corrientes que persistirían a lo largo de todo el resto de las composiciones para clavicémbalo de Scarlatti. El contraste entre las formas simétrica y libre y el estilo florido y severo en el futuro será menos manifiesto, hasta llegar a un estilo unificado aunque infinitamente variado, en el cual el virtuosismo del teclado está impregnado de sobriedad y la forma está condicionada cada vez más por relaciones internas temáticas y por las fuerzas de la tonalidad.

Con muy pocas excepciones, el período florido marca los límites más amplios de la música que dió a conocer a Scarlatti fuera de la corte española<sup>11</sup>. Su fama, a lo largo del siglo XVIII y buena parte del XIX, se fundó en estas piezas y en los *Essercizi*. Esta música de riqueza externa no tiene, sin embargo, la riqueza interna de las sonatas posteriores.

---

<sup>11</sup> Véase el apéndice V y C, donde aparecen las listas de los contenidos de las ediciones impresas en el siglo XVIII. Sólo cuando Czerny se ocupó de preparar la edición de doscientas sonatas (aunque cinco no son de Domenico) en 1839, el público pudo disponer de un buen número de las sonatas de madurez de Scarlatti. (Véase apéndice V D I.)

### *El período medio*

Con las sonatas de Venecia III y IV (1752-1753) nos acercamos al Scarlatti de la plena madurez. En su ámbito de expresión cada vez más amplio, se deja sentir una nueva vena lírica y hasta cierta nota de introversión. Hay un mayor número de movimientos lentos, en especial los que usa como introducción a parejas de sonatas. A pesar de lo sorprendentes que son muchísimas de estas sonatas, en ellas la exuberancia de las piezas anteriores se ve templada por una cierta dulzura. En las sonatas del período anterior, la técnica para teclado de Scarlatti alcanzó su cumbre. Ahora su dominio del sonido del clavicémbalo cada vez es más dulce y refinado. En las sonatas de esta época, su sistema de modulaciones llega al máximo. Con las sonatas anteriores había contemplado su vocabulario armónico; con éstas perfeccionó su dominio de la tonalidad. Sin abandonar del todo el lenguaje armónico y sólido de las sonatas anteriores, Scarlatti amplía sus posibilidades y logra que hasta los sonidos armónicos convencionales suenen más insólitos que antes. Aumenta mucho el uso estructural de los accidentales en menor y mayor, y de las relativas mayores y menores. Cada vez con mayor frecuencia utiliza un esquema tonal aumentado. Cuando Scarlatti desea asombrar o sorprender al oyente lo hace mediante giros repentinos de modulación o audaces construcciones tonales. Su virtuosismo del intérprete de teclado tiende cada vez más a ser absorbido por su virtuosismo de compositor. Un cierto grado de tosquedad perceptible en las sonatas de Venecia XV desaparece por completo. En la libertad recién descubierta por Scarlatti, la forma sonata se convierte en un agente más que un vehículo de expresión. Todo lo que parecía fijado o preestablecido en la sonata scarlattiana, es absorbido cada vez más por un dinamismo que hace que toda forma parezca acabada de inventar.

La misma primera sonata de Venecia III (K.206) es una de esas obras, cada vez más frecuentes, que amplía su capacidad para abarcar una diversidad de estados de ánimos, no de manera consciente y casi clínica, como sucedía en sonatas anteriores, sino como si éstos aparecieran por primera vez a la consciencia y no se estructuraran voluntaria y racionalmente de modo retrospectivo. Scarlatti convierte al oyente en confidente suyo, no escuchamos ya una versión oficial y cuidadosamente preparada de lo que él ha sentido, sino que lo experimentamos junto a él. Cuando tras un soleado comienzo, de pronto arroja una nube sobre la música al modular de la dominante de *mi* mayor a la de *mi* bemol mayor, sólo podemos intuir vagamente lo que ocurrirá. Durante un instante nos olvidamos del carácter predecible y sereno típico de la forma binaria. El sentimiento poético llega hasta romper los nexos de unión de la simetría formal, como si la conclusión, apasionadamente ampliada y alterada de la pieza en menor, fuese la única forma auténtica de expresión. La experiencia nos apresa, al no estar ya protegidos por una filosofía ordenada y aceptada de antemano.

Las sonatas de Venecia III y IV son tan variadas que me gustaría interrumpir su análisis y comentario para tocarlas una tras otra. Son comunicados cálidos, libres y directos de la experiencia. Si quedase alguna duda sobre el hecho de que Scarlatti convirtió a la sonata binaria en un vehículo infinitamente flexible de expresión poética y no en una construcción meramente formalista, las sonatas 24 a 29 de Venecia IV (K.259, 260, 261, 262, 263, 264) servirían para disiparla. No tienen la concentración de las sonatas últimas de Scarlatti, poseen sin embargo una dulzura lírica



que sólo se intuye en las sonatas anteriores. Por escrito puedo explicar todas las modulaciones de la sonata 260; sin embargo, nunca la he tocado sin sentir que cada vez se produce un milagro. Las modulaciones que Scarlatti usara una vez únicamente para sorprender, se convierten en esta obra en el núcleo central de la imaginaria poética que utiliza para emocionarnos y elevarnos.

Al poco tiempo de visitar Aranjuez aprendí algunas de estas sonatas, las cuales, desde entonces, siempre han estado relacionadas con el recuerdo de la tarde que pasé caminando por el Jardín de la Isla cercano al palacio. Paseé por los mismos senderos que habrá recorrido Scarlatti, entre fuentes de mármoles rotos, bajo la sombra de unos árboles que ya eran añosos en su época. El suave crepúsculo parecía invadido por una dulce melancolía que ni siquiera en los tiempos de Scarlatti dejó de existir, a pesar del cuidado primoroso de los jardines, la novedad de los palacios y la presencia de multitud de cortesanos y soldados. Por todas partes escuchaba el ruido del agua corriendo procedente del desvío del Tajo que separa el jardín de la explanada del palacio y lo convierte en una isla.

A medida que las sombras invadían el cielo y me alejaba del sitio palaciego, me acordé del manuscrito de Farinelli que días antes leyera en el Palacio Real de Madrid. Recordé el hermoso relato de las veladas celebradas en junio, cuando sonaba la música y las embarcaciones surcaban las aguas de Aranjuez, plasmadas en los dibujos que representan esta flotilla real desparramada sobre las aguas del Tajo. Recordé que a esta hora las velas refulgían detrás de los cristales en los salones del palacio y las antorchas iluminaban los senderos de los jardines. La tranquilidad melancólica era interrumpida por los toques de trompetas de la banda militar y las salvas de artillería despertaban a los pájaros anidados en los viejos olmos de los senderos. Desde la terraza donde yo cenaba habría visto las embarcaciones reales tomar la curva del Tajo, mientras sus faroles se reflejarían en el río ondulante, y en aquella tranquilidad renacida habría escuchado la voz de Farinelli elevarse desde las aguas. Llegaría el momento en que empezarían a estallar los fuegos artificiales llenando el firmamento con una lluvia de estrellas de todos los colores. A medida que el eco de sus estallidos fuese muriendo en el oscurecido valle, volvería a oír a Farinelli, el claro tañido del clavicémbalo de la reina o las trompas de caza reales<sup>12</sup>.

Desde esa noche, siempre ha creído escuchar ecos de Aranjuez en gran número de sonatas de Scarlatti. Algunas de ellas están impregnadas de resonancias de la vida diaria o del crepúsculo que evocan una suave calma nostálgica; otras tienen un carácter nocturno o de fiesta y rebosan esplendor real con bandas militares y centelleos de fuegos artificiales. En otras obras resuenan las fanfarrias y las cabalgatas majestuosas de los desfiles reales o se oye el eco de las trompas de las cacerías reales, como si procediesen de los distantes bosques de Aranjuez y de El Pardo.

Como ya hemos visto, las fuentes de inspiración de Scarlatti no se vieron en modo alguno reducidas al mundo palaciego. Ningún otro compositor ha sentido más profundamente la fuerza de la música popular española, o se ha entregado de

---

<sup>12</sup> Solo oí *Liebestraum* emitido por una radio cercana. Sin embargo, Liszt, mejor que nadie, habría comprendido todo esto. El poseía la misma mezcla de delicadeza, esplendor melancólico y superficial deslumbramiento. Con un encantador gesto digno de un rey habría obligado al camarero a que apagase la radio, mientras que yo me limité a ignorarla con la arisca humildad característica de una época posterior.

manera más plena al genio que todo bailarín español tiene en el pecho. Burney nos cuenta que Scarlatti «imitó la melodía de las tonadas cantadas por los carreteros, muleros y gente del pueblo»<sup>13</sup>. Quizá en Venecia III 3 (K.208) Scarlatti plasme la impresión de los arabescos vocales entonados sobre ocasionales acordes de guitarra y sostenidos merced a grandes arcos de respiración, como los que aún se escuchan entre los gitanos del sur de España. Esta es música flamenca y cortesana, interpretada de manera elegante e idónea en el palacio real y su entorno, del mismo modo que sus cantantes e intérpretes fueron plasmados en cartones para tapices por Goya unos cuantos años después. (Ilustraciones 42-44.)

La pieza con la que forma pareja es una jota (Venecia III 4, K.209). Bajo el vertiginoso torbellino de pies centelleantes, el taconeo y los estridentes instrumentos pueblerinos, se sienten, aunque en realidad no se oyen, las imprescindibles castañuelas, en los crescendos acumulados por la aceleración rítmica que culmina en una confusión cacofónica con los trinos de los compases 45 y 61. Todo esto resulta muy alejado de las gavotas y minués que escribían los compositores para clavicémbalo de otras cortes europeas. Los Borbones españoles no estaban separados de Versalles sólo por los Pirineos.

Las evocaciones de la música popular que aparecen en la obra de Scarlatti, no se reducen, sin embargo, a la española. Mis amigos portugueses me dicen que Venecia IV 3 (K.238) recuerda una canción folklórica de Extremadura. No resulta difícil imaginarla ejecutada al aire libre por instrumentos de viento: flautas, oboes, *oboes da caccia* y fagota. Su pareja (Venecia IV 4, K.239), evoca de igual modo instrumentos de viento tocando *sforzatos* con estrépito (compás 30, etc.) y tambores que hacen de bajo y realzan la figura rítmica de la dominante. He oído combinaciones parecidas de percusión seca, en parte con sordina, y sonidos estrepitosos que acompañan los desfiles de gigantes y cabezudos de Segovia: figuras con caretas montadas sobre zancos y enanitos completamente escondidos dentro de enormes cabezas de *papier mâché* pintado que se bambolean sobre sus piernas.

En los volúmenes siguientes del manuscrito de la reina (Venecia V-VII, 1753-1754), predominan piezas más severas, más contenidas; es casi como si Scarlatti hiciese acopio de energía para el florecimiento final de sus últimos años. La técnica de teclado es relativamente sencilla y sólo en dos sonatas hay cruzado de manos (Venecia VII, 23 y 27). Al igual que en Venecia I y II, estos volúmenes serían un excelente filón para el antólogo de sonatas fáciles de Scarlatti. El estudioso dedicado a escoger las sonatas importantes y representativas de Scarlatti, deslumbrado por los esplendores de Venecia III y IV, podría caer en la tentación a no tomarlas en consideración.

Scarlatti, en su organización temática, con frecuencia abandona las divisiones por sección de la construcción armónica. Estructura una sucesión de temas espontánea y emocionalmente lógica, que fluye con toda libertad sobre la forma tonal, aunque no siempre coinciden ambas. Muchas de las sonatas de estos volúmenes tienden a poseer unidad de atmósfera y textura y presentan un número reducido de los contrastes violentos de Venecia XV, y hasta de Venecia III y IV. En estos volúmenes hallamos gran número de experimentos formales, o mejor sería decir de desviaciones

<sup>13</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. I, págs. 247-249.



del estilo corriente de Scarlatti. Venecia V 19 (K.284) en *sol* mayor, es una suerte de rondó modificado, basado en un material temático limitado, con bordones de bajo que son singulares en Scarlatti, menos en sus pastorales, y con el aire de una danza campesina. Es la única obra de Scarlatti que me recuerda a algunos de los rondós para clavicémbalo franceses, en especial los de Couperin (aunque estoy convencido de que Scarlatti o no conocía o ignoró voluntariamente a los compositores de clavicémbalo franceses). Además de esta pieza, sólo otras dos recuerdan rondós en toda la música para clavicémbalo de Scarlatti (Venecia VII 26, K.351; y Venecia IV, K.265).

En las sonatas de este período hace acto de presencia una nueva austeridad. Se nota que Scarlatti se emancipa cada vez más de los mismos efectos sonoros que cultivó con gran maestría. Cada vez más se niega a ser guiado por ellos e insiste en dominarlos y dirigirlos como medio de expresión, ejemplo de lo dicho es Venecia VI 13 (K.308), con su línea vocal delicadamente trazada y opuesta a un acompañamiento parco. Uno se pregunta si Farinelli en sus años de madurez cantaría con una pureza y comedimiento similares. Su pareja (Venecia VI 14, K.309) consigue una diversidad tímbrica orquestal con igual economía de medios. Scarlatti ya no volverá a la exuberancia indómita de sus obras anteriores. Sabe mantener su virtuosismo y todos los colores de su paleta instrumental, pero los emplea con una sobriedad e intensidad que siempre han sido los atributos del artista maduro en su vejez. La pureza juvenil de estas dos sonatas es algo que casi no conoce ningún joven.

Por otra parte, y con la excepción de algunas piezas que para mí son irresistibles (como son las sonatas 284, 296, 308, 337, 343), soy de la opinión de que las sonatas de estos tres volúmenes no aumentan de manera apreciable la gloria de Scarlatti. Estos volúmenes contienen muchísimas piezas excelentes, pero casi ninguna que, en cierta medida, no repita lo que ya ha dicho o dirá más adelante. Al ratero de partituras musicales de los manuscritos de la reina, o al moderno ladrón de la Biblioteca Marciana, le daría el siguiente consejo: en el caso de que no pueda llevarse todo, si tiene que dejar algo, que sean los volúmenes I, II, V, VI, y VII.

### *Las últimas sonatas*

Con las sonatas de Venecia VIII (1754), entramos en el glorioso período final. En este volumen, que parece un regreso a la riqueza de color y de invención de Venecia III y IV tras la austeridad experimental de los volúmenes intermedios, encontramos una pieza maravillosa tras otra. Los recursos de Scarlatti en el virtuosismo de teclado están hasta tal punto más asimilados al servicio de efectos musicales específicos que a los de mero exhibicionismo, que uno intuye una cierta independencia del compositor respecto al instrumento, al cual domina en todos sus aspectos. Se presiente que algunas de estas sonatas fueron compuestas sin tener en la mente el clavicémbalo, sin embargo, encierran un conocimiento consumado de los efectos sonoros, dominados tras muchos años de improvisación, que no se ven esclavizados por la constitución de las manos.

El cruzado de manos de las sonatas primerizas, cada vez más raro en los volúmenes que acabamos de mencionar, de la colección de la reina, desaparece por completo en los volúmenes V y VI, VIII, IX y X (1754-1755). A partir de éstos sólo

aparecen en muy contadas ocasiones. Esto me recuerda una anécdota muy conocida del doctor Burney: «Mme. L'Augier —a quien el doctor Burney conoció en Venecia en 1772—, a pesar de su singular corpulencia, tiene una mente muy cultivada y activa. En su casa se da cita la mejor gente de Venecia, tanto por rango como por inteligencia; su conversación es muy amena y sus conocimientos amplios y profundos. Entre sus otras cualidades ha llegado a dominar muchísimo la música, tiene un gusto refinadísimo y distinguido y ha oído *melodías nacionales* en todas las partes del mundo con oídos filosóficos.

»Ha estado en Francia, Portugal, España, Italia y Constantinopla y es en resumen una historia viva de la música moderna. En España entabló trato íntimo con Domenico Scarlatti, quien cuando tenía 73 años, compuso para él un gran número de lecciones para clavicémbalo, que ahora posee y con las cuales me favoreció al darme copias. El libro en que aparecen transcritas, contiene cuarenta y dos piezas, entre las cuales hay varios movimientos lentos, y de todas éstas yo, que he sido coleccionista de composiciones de Scarlatti durante toda mi vida, nunca he visto más de tres o cuatro. Fueron compuestas por Scarlatti en 1756, cuando estaba demasiado obeso para cruzar las manos como solía hacer en otra época; por ello no son tan difíciles como sus obras más juveniles, que concibió para su estudiante y mecenas, la finada reina de España, cuando era princesa de Asturias»<sup>14</sup>.

Hay unos cuantos errores en esta anécdota, siendo el más notable el que Scarlatti no llegó a vivir 73 años. Sin embargo, esto es un detalle sin importancia. En las últimas sonatas de Scarlatti de la serie de la reina (1756-1757), hay cruzados de manos aunque son poco frecuentes (Venecia XI 5 y 29, K. 458 y 482; y XIII 15 y 16, K.528 y 529). Por otra parte, es cierto que entre 1752 y 1757 son escasos, en especial si se los compara con los de las sonatas de 1749. Quizá esta diferencia indique en parte que en su mayoría estas sonatas posteriores fueron compuestas casi al mismo tiempo que se copiaron los manuscritos. Sin embargo, hay que tomar en consideración otro hecho: es de dominio público que la reina, aún antes de ascender al trono, había adquirido una gran corpulencia<sup>15</sup>. Además, el mismo Mr. L'Augier era también famoso por sus dimensiones. Metastasio escribió a Farinelli lo siguiente el 12 de febrero de 1756: «Me visita con frecuencia, a pesar de su corpulencia descomunal; y sube al tercer piso donde vivo con la ligereza del bailarín más esbelto. En vuestro nombre intentaré abrazar todo lo que pueda de aquella circunferencia majestuosa»<sup>16</sup>. Bien, ¿cuál de los tres, la reina, Scarlatti o Mr. L'Augier se había vuelto tan gordo que no podía tocar las sonatas anteriores? ¿Confundiría Burney sus notas? En el caso de la reina pudo haber un buen motivo para eliminar los cruzados de manos, ya que apenas eran compatibles con la dignidad real. Por otra parte, el retrato de Scarlatti pintado por Amiconi en 1752, presenta a un hombre sin tendencia a ser corpulento.

Otra evidencia de que estas sonatas posteriores pudieron ser compuestas al mismo tiempo que se transcribían a los manuscritos de la reina, es el hecho de que ciertas sonatas del volumen VIII (1754) y otras posteriores, precisan de una amplia-

<sup>14</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. I, págs. 247-249.

<sup>15</sup> Coxe, vol. IV, págs. 16-21; Noailles, *Mémoires*, vol. VI, pág. 365.

<sup>16</sup> Burney, *Memoirs of... Metastasio*, vol. II, pág. 164.



ción efectiva de la gama sonora del teclado, en especial si se la compara con la exigida por las sonatas de los volúmenes anteriores. En los *Essercizi* y en el volumen de la reina de 1742, la gama de las sonatas es de sólo cuatro octavas y media, desde  $la_1$  a  $re^3$ , es decir, cincuenta y cuatro notas. En estos dos volúmenes, con frecuencia Scarlatti alteró su material temático para reducirlo a la gama sonora del instrumento que tocaba. En una parte de la sonata puede aparecer enunciado en su totalidad un tema; en la otra parte, la enunciación traspuesta del mismo tema puede aparecer reducida para adaptarse a la gama sonora del instrumento. En el volumen de la reina de 1749, esta gama cubre 56 notas desde  $sol_1$  a  $re^3$ . En el primer volumen de la reina de 1752 va de  $la_1$  a  $mi^3$ , y en el segundo volumen de nuevo de  $sol_1$  a  $re^3$ . En el octavo volumen de la serie de la reina (1754), hay una sonata (Venecia VIII 27, K.384), escrita para sólo cuatro octavas: de  $do$  a  $do^3$ , donde es evidente (compás 35) que fue escrita para un instrumento que carecía de  $si_1$  grave. Sin embargo, esta evidencia se ve contrarrestada por el hecho de que la otra sonata de la pareja (Venecia VIII, 28, K.385) precisa de una gama sonora de cincuenta y cuatro notas: de  $sol_1$  a  $fa^3$ . Además, en este volumen aparece por primera vez una sonata que precisa de una gama sonora de cinco octavas completas, es decir sesenta y una notas: de  $fa_1$  a  $fa^3$  (Venecia VIII, 30, K.387), además hay otra que llega hasta un  $sol^3$  agudo (Venecia VIII 23, K.380).

Con la excepción de la sonata K.485, cuyo ámbito sonoro va desde  $fa_1$  a  $sol^3$ , la gama más amplia usada a partir de 1754 es cinco octavas<sup>17</sup>. Se diría que después de 1754, Scarlatti utilizaba instrumentos con una gama sonora mas amplia que la de los anteriores, por ejemplo, los que empleara en 1749. Este cambio mantenido en el uso de una gama sonora corrobora en cierta medida la hipótesis de que las fechas de los manuscritos posteriores coinciden más o menos con las fechas reales de la composición de las obras.

Unas cuantas obras de Venecia VIII y IX poseen un estilo más sobrio que las otras, y no exigen mucho de su intérprete; sin embargo, la mayoría de estas sonatas últimas precisan de la misma habilidad técnica que las anteriores. Aún abundan los saltos extravagantes, aunque las manos se cruzan solamente en contadas ocasiones. Estas sonatas presentan un muestrario completo de las figuraciones de teclado. Son piezas características de este período las sonatas 366 y 367, 380 y 381, 386 y 387, 394 y 395, 402 y 403, 406 y 407, 415 y 416.

En estas últimas sonatas hasta la visión de las notas en la página es más limpia y clara; la partitura está menos repleta de figuras y existe una tendencia a usar notas de mayor valor, a escribir en ritmo *Alla breve* con corcheas, en vez de 4/4 y semi-corcheas. Las últimas sonatas, hasta la más brillante, muestran un sentido melódico muy desarrollado en su figuración. Sus contornos están dibujados con líneas muy prolongadas. Si uno vuelve la mirada atrás desde estas sonatas postreras, cuyos giros de frase están impregnados de vigor e implican gestos expresivos, las sonatas anteriores nos parecen envaradas, inertes e inmaduras. (Por ejemplo compárese la

<sup>17</sup> Esta extensión singular de la gama sonora confundió tanto al copista que le hizo escribir los *fa* graves de la K.387, como *sol*, tanto en Venecia como en Parma. Tuvo dificultades parecidas con los *sol* agudos de K.470. El *la^3* agudo que aparece en el compás 71 de Longo 395 (K.533) aparece escrito una octava más grave en el original. Venecia XIII 20, también en Parma.

K.31 con la K.350.) A pesar de sus estallidos de inspiración melódica y sus figuras peculiares y notables, las sonatas anteriores se encuentran mucho más cercanas a las formas mecánicas aplicadas en la realización de un bajo continuo florido, del cual intentaron apartarse. Los cimientos armónicos de las obras posteriores se aunan a un sentido de la línea que hacen que hasta el arquetipo más trillado de figuración de teclado posea una expresividad mayor que la que le brindaría el mero armazón armónico envolviéndolo con brillantes y notables colores sonoros y animándolo con un ritmo inevitable. La estructura musical de las sonatas posteriores es mucho más nerviosa y tiene una integración mucho más cuidada y sólida.

En estos últimos volúmenes sólo aparecen unos cuantos recursos musicales nuevos. Scarlatti usa las formas cerradas más sencillas de las sonatas primeras, las libres, abiertas y poéticamente desarrolladas del período medio, el vocabulario armónico en el que fundó los *Essercizi*, los esquemas de modulación, así como la expansión y el dominio de la tonalidad que ya aparecían con toda firmeza en el período medio. El material temático no es notablemente diferente, ni mayor la vitalidad rítmica que las de las sonatas anteriores; sin embargo, todo es a la vez más severo y más rico.

Junto a las formas simétricas de los *Essercizi* los sencillos minués y movimientos que imitan a esta danza, aparecen formas abiertas que casi siempre son bastante condensadas. Junto a una de las sonatas más breves que escribiese Scarlatti (Sonata 431), se halla una de las más elaboradas y desarrolladas de todas (por ejemplo, K.402).

Venecia X, XII y XIII contienen en su mayor parte sonatas de tan alta calidad y tanta variedad que, como si uno fuera una guía turística muy exaltada, se siente inclinado a dar dos estrellas a casi todas las piezas. En el caso de Scarlatti, por lo menos, la última cosecha es la más rica. Desde ahora resultará difícil no recrearse en cada pieza. El intérprete que haya leído las sonatas en orden cronológico, se dará cuenta de que después de más de cuatrocientas, Scarlatti todavía tiene la capacidad de dejarle sin aliento de sorpresa y placer. Además de las sonatas postreras que he incluido en mi antología, recomiendo en especial las 422 y 423, 428 y 429, 443 y 444, 478 y 479, 524 y 525.

En especial son elocuentes los movimientos lentos ornamentados con gran riqueza de figuraciones y amplias melodías que exigen gran virtuosismo. Resultan singulares, dentro de la obra de Scarlatti, las *fermate* ornamentadas libérrimamente de Venecia XII 25 (sonata 508).

Como los estallidos finales de una noche de fuegos de artificio, caen sobre nosotros millares de centellas y formas siempre cambiantes hasta que de pronto desaparecen en la oscuridad. Scarlatti nos baña con la prodigalidad de todo su legado musical en un crescendo progresivo que sólo la muerte interrumpirá.

La serie de manuscritos de la reina acaba con Venecia XIII, copiado en 1757. El volumen equivalente, Parma XV, contiene las mismas sonatas y otras doce más. Estas últimas posiblemente fueron recogidas y copiadas después de la muerte de Scarlatti en julio de 1757 y nunca formaron parte de la colección de la reina. Con la excepción de la sonata 35 (K.548), todas pertenecen al último estilo de Scarlatti, y es de presumir que fuesen sus obras postreras.

Dudo de que entre los papeles de Scarlatti se hallasen otras piezas para clavicémbalo de importancia, con la excepción, quizá, de obras tempranas que su autor no considerase dignas de ser copiadas. Existe la posibilidad de que muchas obras



tempranas se hayan perdido o Scarlatti las haya descartado. La serie de las últimas sonatas tiene todo el aspecto de ser completa.

Aunque se producen ciertas regresiones a un estilo anterior, estas sonatas presentan una tendencia al estilo hermético, característica de las creaciones de los ancianos, encaminada hacia una seguridad absoluta, una austeridad infinitamente rica y una distanciación que lo abarca todo.

Uno podría especular respecto a cuál hubiera sido la evolución de los artistas que murieron jóvenes, cuáles habrían sido las creaciones de un Mozart, Purcell o Schubert con 74 años de edad; sin embargo, resultaría mucho más fascinante, misterioso y aterrador el imaginar lo que Ticiano, conservando todas sus facultades, habría sido capaz de pintar a los 150 años en vez de a los 99, lo que Haydn habría puesto en 1830, lo que Goethe escribiría si viviese hoy día, lo que estos genios habrían conseguido, ya que sus destinos nunca se cerraron en un círculo perfecto, sino que continuaron abriendo nuevos senderos hasta el final. Quizá Scarlatti nunca hubiera escrito grandes sinfonías; quizá nunca hubiese abandonado la forma sonata binaria; sin embargo, no hay ningún indicio de que llegase a agotar totalmente sus posibilidades.





## Capítulo IX

### El clavicémbalo de Scarlatti

*Los instrumentos de Farinelli y de la reina. Conclusiones sobre el clavicémbalo de Scarlatti. El pianoforte primitivo. Música para órgano de Scarlatti. Interpretación al clavicémbalo de Scarlatti. Técnica de teclado de Scarlatti. El sonido del clavicémbalo circunscrito por el órgano, la guitarra y la orquesta. Matices sonoros del clavicémbalo. Imitaciones de otros instrumentos. La influencia de la guitarra española.*

#### *Los instrumentos de Farinelli y de la reina*

No existen pruebas en la actualidad de que ningún instrumento de teclado conocido haya pertenecido a Scarlatti. En caso de que apareciese el juego completo de los siete inventarios llevados a cabo en vistas al reparto de su herencia tras su muerte, podría descubrirse aún alguna descripción de aquéllos. Sin embargo, en los dos fragmentos que encontré entre los papeles de la familia Scarlatti, no se hace ninguna mención de los instrumentos<sup>1</sup>. En el relato de Burney de su visita a Farinelli en Bolonia en 1770, no obstante, se pueden hallar indicios del tipo de instrumentos existentes en la corte española:

«El Signor Farinelli hace tiempo que ha dejado de cantar; sin embargo, aún se divierte con el clavicémbalo y la *viola d'amore*: posee un gran número de clavicémbalos fabricados en países diferentes, a los que ha bautizado, dándoles los nombres de los mayores maestros italianos, y de acuerdo al sitio que ocupan en su preferencia. El predilecto es un *piano forte* fabricado en Florencia en el año 1730, en el cual aparece con letras de oro el nombre de *Rafael d'Urbino*; luego están Correggio, Tiziano, Guido, etc. Durante mucho tiempo tocó su Rafael, con gran discernimiento y delicadeza, y para este instrumento ha compuesto varias piezas elegantes. Le sigue en su predilección un clavicémbalo que le regaló la difunta reina de España, la cual fue estudiante de Scarlatti tanto en Portugal como en España; fue para esta princesa

---

<sup>1</sup> Apéndice II, documentos de 1757.

para quien Scarlatti compuso sus dos primeros libros de lecciones, y a la que le dedicó la primera edición, impresa en Venecia, cuando era princesa de Asturias: este clavicémbalo, de fabricación española, tiene más sonido que ningún otro. El tercer favorito es uno también hecho en España, bajo su propia dirección; sus teclas se pueden intercambiar y gracias a ellas, como en el instrumento del conde Taxis de Venecia, el intérprete puede trasponer una composición hacia arriba o hacia abajo. Las teclas de notas naturales de estos clavicémbalos españoles son negras, y los bemoles y sostenidos están cubiertos de madreperla; su modelo es italiano, toda la madera es de cedro con excepción de la caja de resonancia, y se encuentran colocados dentro de una segunda caja»<sup>2</sup>.

Giovenale Sacchi, biógrafo de Farinelli, nos proporcionó una mayor información sobre estos instrumentos<sup>3</sup>. Habla detalladamente de dos de los instrumentos favoritos del cantante. El primero era un cémbalo «a martellini», que sin duda alguna es el mismo pianoforte descrito con el nombre de «Rafael» por el doctor Burney. Sacchi nos cuenta que este instrumento fue fabricado por el florentino Ferrini, «alumno de Bortolo (*sic*) Padovano, primer inventor del pianoforte», por ejemplo, Bartolomeo Christofori.

El segundo favorito de Farinelli, según Sacchi, era un cémbalo «a penna», es decir un clavicémbalo, «pero que gracias a diversos resortes da pie a diferentes órdenes de sonido»<sup>4</sup>. Esto quiere decir que, o bien era un instrumento transpositor, probablemente idéntico al descrito por Burney, o que poseía un número singular de registros. Está claro que Sacchi habla de algo que no conoce muy bien, de ahí su vaguedad. «Se trata de un nuevo invento, en parte debido a Farinelli y en parte a Diego Fernández, quien gracias a tal labor supo salir de la oscuridad y pobreza en la que había vivido olvidado. La reina, en una de sus charlas con Farinelli, por casualidad le mencionó que le gustaría tener un clavicémbalo con sonidos (*voci*) más variados y le preguntó si alguna vez había visto tal cosa. El cantante le contestó negativamente; sin embargo, tras dejar a la reina, sin añadir nada más, se fue a hablar con Fernández, cuyo talento conocía, y, tras diseñar y fabricar entre ambos el instrumento, Farinelli tomó las medidas necesarias para que la reina lo encontrara en su cámara como una sorpresa. El cantante tenía la costumbre de que tan pronto percibía un deseo, hacía todo lo posible para que éste cobrase vida sin prometer nada por anticipado. Farinelli tenía mucho cariño a estos dos cémbalos, y el Signor Paolo Morellati de Vicenza, que sabía mucha música y mecánica, tras tomar cuidadosamente las medidas de estos instrumentos, se fabricó uno. Este señor construyó el primer clavicémbalo por encargo, por orden del mismo Farinelli, quien después se lo regaló al actual duque de Parma, Infante de España»<sup>5</sup>.

Siempre he sentido una gran curiosidad por los instrumentos que usó Scarlatti, debido en especial a que muchos pasajes de su música no parecen corresponder al carácter de los clavicémbalos flamencos, franceses, alemanes e ingleses, ni a sus copias modernas. (Esto no quiere decir que en muchos casos no se pueda obtener

<sup>2</sup> Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, págs. 202-204.

<sup>3</sup> Sacchi, pág. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.* Farinelli describe este instrumento en su testamento (apéndice III C.)

<sup>5</sup> Sacchi, pág. 47.



un sonido equivalente al original en estos instrumentos. Sin embargo, estaría bien conocer las características de los instrumentos originales, ya que los medios para obtener los mismos efectos en otros instrumentos son con frecuencia bastante distintos. Lo que el intérprete logra de manera casi automática en un instrumento, requiere mucho esfuerzo en otro.) En realidad, las sonatas de Scarlatti no necesitan un clavicémbalo con amplia variedad de registros —su escritura de por sí es excesivamente colorista—; fueron concebidas, al parecer, para un instrumento relativamente sencillo, el cual, sin embargo, debía de dar la impresión de una gran variedad sonora (qué difícil ha resultado, en la fabricación de órganos y clavicémbalos, el conseguir con registros simples la rica sencillez de los antiguos instrumentos y no crear monotonía). Siempre he sentido que las sonatas de Scarlatti precisan de un clavicémbalo que tenga agudos plenos y fuertes y bajos sonoros, y que a la vez sea capaz de gran delicadeza. En algunos viejos clavicémbalos italianos he encontrado una aproximación a estas características, aunque son bastante toscos, pero hay que tener en cuenta que los buenos modelos son escasos. Aún más escasos son los clavicémbalos del siglo XVIII, y tengo que confesar que las esperanzas que tenía de encontrar alguno en España se vieron totalmente defraudadas.

Por una feliz casualidad, sin embargo, descubrí una información de mucho valor en el testamento que redactó en 1756 la reina María Bárbara, en la actualidad en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Después de su muerte, acontecida en 1758, se unió a éste un inventario que incluía la descripción de los instrumentos de teclado de la soberana<sup>6</sup>. Estos instrumentos fueron los que tuvo a su disposición Scarlatti en los aposentos reales, y los que la reina, sin duda, utilizaba para tocar sus sonatas. Es presumible que constituyan un abanico representativo de los instrumentos para los que Scarlatti compuso en sus últimos años.

La reina poseía doce instrumentos de teclado repartidos entre los palacios del Buen Retiro, Aranjuez y El Escorial. Los tres mejores los dejó en herencia a Farinelli. Siete eran clavicémbalos de diversas marcas y tipos y cinco eran pianofortes fabricados en Florencia. Estos nos remiten de manera inconfundible a Christofori o a su alumno Ferrini; sin embargo, dos de estos pianos se convirtieron en clavicémbalos. El más elaborado de los clavicémbalos de la reina tenía cinco registros y cuatro grupos de cuerdas, además de cincuenta y seis teclas de madera y de cuerda y la caja de nogal. Parece ser que este instrumento tuvo un registro de dieciséis pies, lo que constituye toda una rareza para el siglo XVIII. Su teclado en ébano y madreperla indica su fabricación probablemente española.

La reina poseía dos clavicémbalos con tres juegos de cuerdas y cincuenta y seis y cincuenta y ocho teclas de ébano y hueso; también uno de origen flamenco (probablemente un Ruckers) de gama sonora no especificada, con tres juegos de cuerdas y teclas de ébano y hueso; poseía otro clavicémbalo de cedro y ciprés en el interior, con dos juegos de cuerdas y sesenta y una teclas en marfil y madreperla. Es evidente que este instrumento se corresponde con el de Farinelli descrito por el doctor Burney como de origen español. La soberana tenía además dos clavicémbalos similares, con un número no especificado de cuerdas. Es de presumir que estos

---

<sup>6</sup> Cit. en el Apéndice III B.

tres clavicémbalos españoles eran iguales. En el inventario no se menciona ningún instrumento transpositor.

En los palacios de Aranjuez y El Escorial había un pianoforte (el de Aranjuez tenía cuarenta y nueve teclas y el de El Escorial cincuenta y cuatro) y un clavicémbalo español con sesenta y una teclas. Es de presumir que los otros ocho instrumentos, incluido un piano con cincuenta y seis teclas, y entre los clavicémbalos ya mencionados, el de origen español con dos registros y sesenta y una teclas, se encontrasen en el Buen Retiro. Todos los interiores de los pianos eran de ciprés; los tres que no fueron convertidos en clavicémbalos tenían teclas de madera de boj y ébano; sin embargo, aquellos a los que se les colocó plectros para convertirlos en clavicémbalos tenían respectivamente cincuenta y cincuenta y seis teclas de ébano y hueso.

### *Conclusiones sobre el clavicémbalo de Scarlatti*

Este inventario arroja una luz totalmente nueva sobre las sonatas de Scarlatti, consideradas durante mucho tiempo como algo exclusivo del clavicémbalo. Sin embargo, todavía nos aguardan otras sorpresas. Antes de pasar a las conclusiones, en especial a causa de sonatas cuyo estilo parece particularmente pianístico, bien por su variedad de colores o por su amplia gama sonora, comparemos la gama sonora de los instrumentos de la reina con la exigida por las sonatas. El piano de mayor extensión de la reina tenía cincuenta y seis teclas, es decir, cuatro octavas y media. Muchas de las piezas *cantábiles*, así como gran número de las sonatas últimas de forma muy evolucionada, exigen, sin embargo, una gama sonora de cinco octavas completas, por lo cual resulta imposible su ejecución en ninguno de los pianos de la reina. Además, el clavicémbalo más elaborado de la reina, que tenía cinco registros, no podía usarse para las sonatas más extensas y solemnes, ya que sólo contaba con cincuenta y seis notas: cuatro octavas y media. Ello también es aplicable a uno de los tres clavicémbalos que tienen tres juegos de cuerdas, otro tenía cincuenta y ocho notas, aunque así y todo no servía para las sonatas de mayor extensión. Con la excepción de que el otro, de origen flamenco, tuviera una mayor extensión sonora, *¡los únicos instrumentos que poseía la reina en los cuales se podía tocar las sonatas en las que Scarlatti empleó las cinco octavas completas, fueron los tres clavicémbalos españoles que contaban con 61 notas y dos registros!* De éstos, el que aparece mencionado de manera específica con sesenta y una notas y dos registros, es de presumir que se hallaba en el Buen Retiro; los otros dos se encontraban en Aranjuez y en El Escorial.

Es probable que la gama sonora de estos instrumentos de cinco octavas fuera de  $fa_1$  a  $fa^3$ , o de  $sol_1$  a  $sol^3$ . Aunque la extensión sonora del teclado de los clavicémbalos no estaba en absoluto homologada en el siglo XVIII, antes de 1800 sólo en raras ocasiones se construyeron clavicémbalos con una extensión mayor de cinco octavas, de  $fa_1$  a  $fa^3$ . Por ejemplo, ninguna de las obras para teclado de Mozart excede esta gama. Sin embargo, alguna de las últimas sonatas de Scarlatti llega hasta un  $sol^3$  agudo. La sonata K.485 tiene un  $fa_1$  y un  $sol^3$ . Parece que la inclusión de un  $sol^3$  agudo era una peculiaridad de los clavicémbalos españoles, pues Soler también lo empleó en sus sonatas.



La altura de sonido de los diversos juegos de cuerdas no aparece mencionada en el inventario de la reina; sin embargo, podemos suponer que el clavicémbalo con cuatro juegos de cuerdas regía dos juegos de un diapasón de ocho pies, uno de cuatro pies y otro de dieciséis pies, a no ser que en su lugar hubiese un juego de dos pies. Los clavicémbalos con tres juegos de cuerdas tendrían dos de ocho pies y uno de cuatro. Los clavicémbalos con dos juegos de cuerdas, aunque podían tener uno de ocho pies y otro de cuatro, era mucho más probable que tuvieran ambos juegos de cuerdas de ocho pies.

Si, como parece, la mayoría de las sonatas últimas de Scarlatti fueron compuestas para un clavicémbalo resonante construido en cedro y ciprés, con un teclado y dos registros de ocho pies, la regulación de uno de los registros debió de ser muy delicada para permitir la interpretación de piezas *cantabiles*, y el otro, regulado con fuerza, para aportar brillantez y volumen a los *tutti*.

En el inventario no se menciona el número de manuales de ninguno de los instrumentos. Es probable que los clavicémbalos con tres y cuatro juegos de cuerdas tuviesen dos manuales, sin embargo, no lo es que aquellos que contaban sólo con dos juegos de cuerdas tuvieran más de un manual. Esto coincide con mis observaciones sobre la interpretación de muchas de las últimas sonatas en cinco octavas, ya que los cambios de color y registro aparecen incorporados con frecuencia en la partitura de la obra, de tal modo que hacen innecesario el uso de un segundo manual.

Hay muy poca literatura para clavicémbalo que incorpore de manera indispensable el uso de un segundo manual, con la excepción de unas cuantas *pièces croisées* de Couperin y de J. S. Bach (principalmente las *Variaciones Goldberg*). La presencia en la música anotada de unísonos formados por el encuentro de voces o de las manos, o la presencia de voces que se cruzan, no quiere decir necesariamente que se precise un clavicémbalo de dos manuales. Además, muchas obras que se pueden tocar más cómodamente en dos teclados están anotadas de tal forma que pueden tocarse también en un teclado (sonata 29). Hay que recordar que el uso de dos teclados en general es posible solamente en texturas relativamente ligeras, y nunca en pasajes que exigen la plenitud del instrumento. Para que el instrumento sonara en toda su plenitud, sólo podía tocarse accionando el teclado inferior. En la mayoría de los clavicémbalos, sólo se controlaba un registro de ocho pies con el teclado superior, en ocasiones los había con dos registros de ocho pies contrastantes que usaban el mismo grupo de cuerdas (debido a razones mecánicas, era muy pocas veces satisfactorio cuando se usan simultáneamente), y como mucho había algunos que tenían ocho pies y cuatro pies. Una idea difundida por aquellos escritores que no conocen muy bien el clavicémbalo es que el uso de dos teclados facilitaba los cruzados de mano de Scarlatti. En realidad, la mayoría de estos pasajes tienen que interpretarse en el teclado inferior, aunque ello supone aumentar su dificultad, ya que suelen aparecer en fragmentos que precisan de efectos sonoros rotundos que exigen también el *forte*.

Hay que observar, sin embargo, que el clavicémbalo de la portada de los *Essercizi*, aunque fue grabado al revés, tiene dos teclados. No hay ninguna duda de que la pareja de sonatas 109 y 110 fue concebida para dos teclados. La sonata 109 del manuscrito de Venecia lleva indicaciones escritas en letras de oro para el cambio de manos (suprimidas por Longo), lo que hace que las voces se crucen con colores contrastantes. (Ejemplo I y sus pasajes paralelos.)

EJEMPLO 1. *Venecia XV 12 (Longo 138) K. 109.*

Además, en la sonata 110 queda bastante claro que el pasaje de los compases 29-44 y su paralelo fueron concebidos para dos manuales, aunque su notación hace que sea posible interpretarlos en un solo teclado, si bien aumenta su dificultad.

En Scarlatti son extramadamente raros los casos inequívocos de composición para dos manuales. Creo, sin embargo, que las sonatas 21, 48 y 106 las concibió para un clavicémbalo con dos manuales. La textura de la sonata 21 es ligera y toda la pieza se presta a ser tocada en su totalidad en dos teclados, probablemente con dos registros de ocho pies y la mano izquierda en el teclado superior. Obras como la sonata 535 se tocan con mayor facilidad en un clavicémbalo de dos manuales, pero la sonata 554, en sus compases 63-66, y 70-73, en un instrumento con un solo manual resulta difícil de tocar. (Ejemplo 2.)

Queda perfectamente claro, sin embargo, que se pueden interpretar todas estas piezas en un solo teclado en caso de necesidad o ante la imposibilidad de obtener un efecto sonoro satisfactorio con dos manuales. Hay que recordar que los clavicémbalos, al igual que los órganos, carecían hasta tal punto de homologación que la elección final de los registros quedaba en manos del intérprete. La notación de la sonata 1 (ejemplo 3).

EJEMPLO 2. *Parma XV 41 (Longo S 21) K. 554.*

y la de muchas otras sonatas que parecen precisar de dos teclados, sólo puede tomarse al pie de la letra cuando la regulación de los sonidos del clavicémbalo utilizado permite obtener una sonoridad satisfactoria. Cuando no era éste el caso, probablemente nadie era más rápido que Scarlatti en su interpretación en un solo teclado.





EJEMPLO 3. Esercizi 1 (Longo 366) K. 1.

El inventario de los instrumentos de la reina no da ninguna indicación sobre el modo de manipular los registros de los clavicémbalos. Se puede dar por sentado que en los clavicémbalos españoles contruidos siguiendo el modelo italiano, con una caja interior y otra exterior, tal como indica Burney, los registros se cambiaban por medio de tirantes manuales (nunca he encontrado una prueba que permita afirmar que los clavicémbalos italianos se construyesen originalmente con pedales). En cualquier caso, los pedales para cambiar registros eran raros en el siglo XVIII, con la excepción de los registros de resonancia y el de acoplamiento mecánico de los clavicémbalos ingleses. Los apagadores del sonido de la mayoría de los primeros pianos, sin embargo, se movían mediante palancas articuladas, y en la Francia del siglo XVIII, a veces, los clavicémbalos tenían este tipo de palancas para cambiar los registros, pero éstos eran tan raros que me siento inclinado a considerar como improbable que los registros de todos los clavicémbalos de la reina se controlasen de otra manera que no fuese mediante tiradores manuales. En la mayoría de los clavicémbalos del siglo XVIII, éstos estaban colocados en la parte interior del frente de la caja, cerca de las clavijas de afinación, o se regulaban desde fuera a ras del teclado. A veces, sin embargo, en los clavicémbalos italianos se regulaban desde la parte lateral de la caja, donde no podía llegar el intérprete cuando estaba sentado. En cualquier caso, resultaba imposible para el intérprete el cambiar los registros manuales durante una pieza, a menos que la música le permitiese utilizar una sola mano. En muchas sonatas de Scarlatti, al igual que sucede en la mayor parte de literatura dieciochesca para clavicémbalo, las variaciones de la figuración o los cambios de octava aparecen indicadas en la partitura ocupando el lugar de los auténticos cambios de registro (por ejemplo, en la sonata 387 las frases repetidas del comienzo presentan variaciones mediante trinos). Muchas de las frases repetidas tan comunes en las sonatas de Scarlatti dependen más del cambio de presión de los dedos y del fraseo que de auténticos cambios de color.

En un clavicémbalo cuyos registros manuales ofrezcan gran posibilidad de accionamiento, se puede lograr una gran variedad de volumen, y, hasta cierto punto, de carácter del sonido, según la manipulación total o parcial de los registros por separado. Esto hace mover los plectros acercándolos o alejándolos a las cuerdas, tañéndolas con mayor o menor fuerza, según sea el caso. Un grupo de cuerdas de clavicémbalo tañidas débilmente, siempre producirán un sonido más *legato*. Este poder elegir un sonido más fuerte y estridente, o una cualidad más débil y *cantabile*, se olvida con mucha frecuencia por parte de los modernos fabricantes del instrumento, que construyen mecanismos de pedal que no permiten al intérprete modificar la fuerza de los diversos registros.

*El pianoforte primitivo*

No hay indicios de que a Scarlatti le tentara en algún momento el abandonar el clavicémbalo por el pianoforte. La mayor parte de sus últimas sonatas tienen una extensión sonora mucho mayor que la de los pianofortes de la reina. Además, los pianofortes primitivos casi no tenían la capacidad de producir los colores orquestales del clavicémbalo, y parecían bastante sobrios en comparación a éstos. Tampoco tenían ni el volumen ni la brillantez; su principal ventaja era la flexibilidad. El pianoforte primitivo era un instrumento claramente modesto y para la intimidad. La primera música para teclado que se publicó concebida de manera específica para pianoforte (y éste debió de haber sido uno de origen florentino, del tipo usado en la corte española), fue la colección de sonatas que Giustini da Pistoia dedicó en 1732 al antiguo mecenas y alumno de Domenico, don Antonio de Portugal<sup>7</sup>. Estas piezas tienen un carácter evidentemente modesto. Sólo entre 1760 y 1770, el piano empezó a competir con éxito con el clavicémbalo.

Considero que el pianoforte se usaba en la corte española en general sólo para acompañar la voz (me remito al amor de Farinelli por el pianoforte), mientras no se descubran pruebas definitivas que lo contradigan, y que el clavicémbalo mantuvo su hegemonía respecto a la música para un solo instrumento. Sin duda alguna, en el caso de Scarlatti esto parece ser cierto. En los dos primeros volúmenes de los manuscritos de la reina, sin embargo, por ejemplo, Venecia I y II, hay cierto número de piezas, en particular las ocho primeras sonatas de Venecia I, que tienen un carácter bastante diferente al habitual en las obras de Scarlatti para clavicémbalo. Los bajos carecen casi de la animación y color acostumbrados en Scarlatti. En términos del teclado, permanecen inertes y carecen de armónicos, como si se tratara de un continuo austero y sin armonías. (Ejemplo 4.) Opino que estas sonatas podrían ser



EJEMPLO 4. *Venecia I 2 (Longo 93) K. 149.*

<sup>7</sup> Véase capítulo V, nota 27.



experimentos de composición para un piano primitivo. Además, su ámbito sonoro se ajusta al de los pianofortes de la reina. Los delicados y fluidos matices del pianoforte primitivo podrían hacer mayor justicia a su sonido que el clavicémbalo. Basándonos en el estilo, sin embargo, resulta casi imposible trazar una línea divisoria definitiva entre la música para clavicémbalo de mediados del siglo XVIII y la compuesta para los primeros pianos. Incluso en las obras de Haydn y Mozart, la transición del estilo clavicembalístico al pianístico es casi imperceptible.

### *Música para órgano de Scarlatti*

Sólo se conservan unas cuantas piezas que puedan darnos idea del estilo de Scarlatti en sus composiciones para órgano. Las sonatas 287 y 288 no son tales sonatas, sino dos solos para órgano escritos sin doble barra de compás; no presentan ninguno de los procedimientos habituales de Scarlatti en cuanto a la disposición tonal y la reenunciación temática. (La doble barra de compás que aparece en la edición de Longo de la sonata 288 fue insertada por éste.) En el manuscrito de Parma (VII 17), la primera lleva la indicación: «Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone». En ambas sonatas aparecen indicados en su casi totalidad los cambios de manuales<sup>8</sup>. En los manuscritos de Venecia y Parma, aparecen especificados, mediante el dibujo de manos que señalan hacia arriba para el manual superior y hacia abajo para el inferior.

Aunque no especificada para órgano, la sonata 328 tiene indicaciones completas, tanto en el manuscrito de Venecia como en el de Parma, para lo que sin duda son cambios de manuales de «Org<sup>o</sup>.» a «Fl<sup>o</sup>.». En la sonata 255 las palabras «Oytabado» (compás 37) y «Tortorilla» (compás 64), en los manuscritos de Venecia y Parma, parecen indicar que también esta pieza, probablemente junto a su compañera (sonata 254), era para órgano. Además, es posible que una de las otras piezas que tienen un estilo relativamente sobrio, fuesen creadas para órgano. Sin duda alguna, las primeras fugas (K. 41, 58, 93), ofrecen claros indicios de haber sido concebidas tanto para clavicémbalo como para órgano.

He tocado un delicioso organillo en la capilla del Palacio Real de Madrid<sup>9</sup>. Aunque se fabricó en época de Carlos III, difiere muy poco de los órganos de la época de Scarlatti, con la clara excepción de que es mucho más grande que el órgano indicado por Scarlatti en Parma VII 17 (sonata 287). Sin embargo, posee una variedad de registros coloristas y saltarines, y los tubos ronc característicos de los órganos españoles, proyectados horizontalmente sobre el mueble. Sus teclas de ébano y madreperla recuerdan a las de los clavicémbalos españoles descritos por el doctor Burney. Uno no debe desestimar la posibilidad de que otras sonatas de Scarlatti se puedan ejecutar en un órgano de cámara; después de todo, la frivolidad no es un obstáculo, como lo confirma parte de la música para órgano que escribió el alumno de Scarlatti, el padre Soler.

---

<sup>8</sup> Apéndice III D.

<sup>9</sup> De acuerdo con la inscripción de la caja: «Construido por D. Jorge Bosch Bernat-Veri. Natural de Palma de Mallorca. Organero de Su Mage<sup>d</sup>. Año 1778».

En la actualidad, no existen pruebas de que Scarlatti usase el clavicordio. La traducción equivocada y ocasional de la palabra española *clavicordio*, que en realidad quiere decir clavicémbalo, ha dado lugar a veces a la creencia de que el compositor usara ese instrumento.

### *Interpretación al clavicémbalo de Scarlatti*

En realidad, son muy pocos los testimonios del estilo de interpretación de Scarlatti. Aunque escritos muchos años después, todos pertenecen a la primera mitad de su vida y se limitan en general a realzar la brillantez de su ejecución y la riqueza de su fantasía<sup>10</sup>. No se conoce ninguna descripción perteneciente al período en que el músico creó el estilo de la mayor parte de sus composiciones para clavicémbalo que han llegado hasta nosotros. Es muy probable que durante su vida Scarlatti nunca tocara un concierto según se entiende hoy día; al contrario que los cantantes de su época, permaneció completamente ignorado del público en general. Según nuestros conocimientos, sólo tocaba para amigos y mecenas. Cuando dejó de escribir para el teatro y abandonó sus funciones como músico religioso, perdió el último contacto posible con la *bourgeoisie*. Fuera de los palacios donde tocaba para sus mecenas reales y su camarilla, el virtuosismo de Scarlatti sólo era conocido de oídas o por aquellas poquísimas piezas suyas que se imprimieron o circulaban en ejemplares manuscritos.

Todos los indicios señalan que Scarlatti debió de ser un improvisador fabuloso. Tengo plena seguridad de que por cada sonata de Scarlatti que fue copiada, hubo docenas que fueron meramente improvisadas y olvidadas. La sonata scarlattiana es un organismo que se desarrolló en el teclado y no sobre el papel. En la época de Scarlatti, se consideraba a los intérpretes de teclado menos como ejecutantes que como compositores e improvisadores. Sin embargo, había muy pocos que poseyeran una técnica completa que les permitiese interpretar a primera vista las partituras que se les colocaban delante. Incluso los más ilustres estaban acostumbrados a tocar sólo su propia música o la de su propio país o escuela. Al igual que los modernos pianistas de jazz, aunque a un nivel infinitamente mucho más cultivado, eran creadores de su propio estilo particular, del que nunca se salían. Por otra parte, todos poseían una gran facilidad para tocar el continuo y manipular instantáneamente todas las combinaciones posibles de acordes y figuraciones en todos los tonos. Su dominio del instrumento como medio de expresión de sus propios pensamientos musicales era dúctil y completo, dejando a un lado lo limitado de su estilo.

Dudo de que Couperin, a pesar del dominio característico del clavicémbalo en su propio estilo, fuese capaz de interpretar a la perfección una sola sonata de Scarlatti. Aunque es posible que Haendel tocara las sonatas de Scarlatti de un modo deslumbrante, me aventuro a adivinar que no le preocupara equivocar muchas notas. J. S. Bach es sin duda uno de los poquísimos que hubiera podido tocarlas a la perfección. Fue uno de los primerísimos exponentes de una técnica de teclado com-

---

<sup>10</sup> Burney, tomado de Roseingrave y Hasse; Quantz, de Marpurg; Mainwaring de oídas. Véanse capítulos II y V.



pleto en cuanto a competencia física, variedad de estilo y amplitud de expresión. Sólo cuando la interpretación al teclado se convirtió en una profesión separada de la improvisación y la composición, con una técnica auténticamente completa, como la representada por los métodos para pianos de Hummel y Czerny, llegó a ser en parte del bagaje de los intérpretes que sólo poseían una habilidad corriente.

A pesar de los fabulosos logros de Scarlatti en el teclado, nunca tuvo pretensiones de universalidad. Sólo le preocupaba su propio estilo. Dudo incluso de que se hubiera sentido cómodo con las partitas y fugas de Bach y las piezas de Couperin, en el caso de que las hubiera conocido. Su virtuosismo se confunde fácilmente con el de un mero intérprete de teclado, como sucede con el mecanismo deslumbrante y competente del pianista no compositor que ha dominado todos los estudios de Hummel y Czerny, ya que en realidad el virtuosismo de Scarlatti sólo fue un detalle secundario de su propio lenguaje musical creativo.

### *Técnica de teclado de Scarlatti*

Casi no quedan pruebas del sistema de digitación de Scarlatti. Los manuscritos no señalan digitación alguna, sino sólo indicaciones para la distribución de las notas entre las manos y, a veces, para la forma de tocar un pasaje de dos voces con una sola mano, como en las sonatas 126 y 189; para el cambio de dedos de notas repetidas con rapidez (indicadas «mutandi i deti» en los manuscritos de Venecia y Parma de las sonatas 96, 211 y otras) o para un trino mantenido (sonata 357); o para el uso de un solo dedo, «Con dedo solo», para convertir un pasaje de escala en *glissando*. (Ejemplo 5.)



EJEMPLO 5. Venecia VIII 22 (Longo 73) K. 379.

Al igual que J. S. Bach y Rameau, Scarlatti debió de cultivar desde muy temprano un sistema de tocar que tendía hacia el desarrollo igual e independiente de los cinco dedos de cada mano. Los sistemas más antiguos de digitación, incluido el representado por las toccatas de Alessandro Scarlatti, se basan en un franco desequilibrio de los dedos. Emplean la diferencia existente entre dedos fuertes y débiles, y entre dedos largos y cortos. En los pasajes de escala hacen cruzar los dedos largos sobre los más cortos (por ejemplo en *do* mayor ascendiendo en la mano derecha: 1 2 3 4 3 4 3 4; descendiendo: 5 4 3 2 1 3 2 1; en la mano izquierda ascendiendo: 5 4 3 2 1 3 2 1; descendiendo: 1 2 3 4 3 4 3 4 ó 1 2 3 4 5 3 4 5). (Véase el ejemplo 6 donde aparecen muestras de la digitación de Alessandro Scarlatti.)

Es probable que, al igual que C. P. E. Bach, Scarlatti mantuviera la antigua digi-

tación para ciertos pasajes y empleara en otros el moderno principio de colocar el pulgar por debajo en los pasajes de escala. En la digitación antigua, la mayoría de los arpeggios y amplios pasajes de escala se dividían entre las manos. Indicios de ese sistema se encuentran en los *Essercizi*. En las sonatas posteriores, el vocabulario de escalas usado por Scarlatti, incluidas las de movimiento opuesto (sonata 367) y arpeggios quebrados, es bastante completo.

Cierta independencia digital, singular en los tiempos de Scarlatti, es precisa para algunas de sus notas repetidas con rapidez (sonatas 141, 366, 421, 455), por trinos en terceras en una mano (sonata 470), como los que se consideraban casi imposibles o como mucho milagrosos, llevados a cabo por Couperin<sup>11</sup>, por trinos dentro de acordes (sonata 116 y ejemplo 7).

The musical score is for a toccata by Alessandro Scarlatti. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of five systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef. The second system uses a bass clef. The third system returns to a treble clef. The fourth system uses a bass clef. The fifth system uses a treble clef. The music is characterized by rapid passages, trills, and complex fingerings. Some notes are marked with an asterisk (\*), indicating specific performance instructions or corrections. The score includes various fingerings and trills, with some notes marked with an asterisk (\*). The final system includes the instruction "Trillo tra 3 e 4" and "overo -tra 2 e 3".

\* Se han corregido los errores de los símbolos de digitación usados en el original.

EJEMPLO 6. *Alessandro Scarlatti: Toccata Prima del manuscrito Higgs (Yale School of Music). Publicado por J. S. Shedlock (Alessandro Scarlatti: Harpsichord and Organ Music... Londres, 1908).*

<sup>11</sup> François Couperin, *L'Art de Toucher le Clavecin en Œuvres Complètes*, Paris (1933), vol. I, pág. 36-37.



EJEMPLO 7. *Venecia XIII 28 (Longo 120) K. 541.*

o por alguno de sus trinos sobre puntos internos de pedal (sonata 119). Sin embargo, hay que mencionar que los trinos sobre puntos internos de pedal se encuentran ya en la música para teclado italiana de una época anterior, en la *Toccata con lo scherzo del cuccù*, de Pasquini<sup>12</sup>. El trino sobre un punto interno de pedal del ejemplo 8 lleva la indicación «Trillo continuato, e dove non arriva la mano si cambiano i detti che lo formano». (Gerstenberg no incluye esta indicación en su edición. A propósito, tanto esta sonata como su pareja, la 356, aparece anotada en cuatro pentagramas en el manuscrito de Parma. Esta sonata lleva la indicación «Per Cémbalo espresso», sin embargo, la notación no parece tener nada que ver con las indicaciones para su interpretación.) (Ejemplo 8.)

[Allegro]

Trillo continuato, e dove non arriva la mano si cambiano i detti che lo formano.

62

EJEMPLO 8. *Parma IX 30 (Gerstenberg 5) K. 357.*

Los movimientos de la técnica para teclado anterior cabían casi todos en lo que abarca una mano, es decir, en los movimientos de sus dedos. Los cambios de posición de los brazos sólo se llevaban a cabo para realizar el cambio preparado por los dedos. Esta técnica de teclado aún se veía en gran parte dominada por el órgano. Con el advenimiento de los amplios y frecuentes saltos, *batteries*, *glissandi*, pasajes de octava y cruzado de manos de Scarlatti, el movimiento del brazo, o por lo menos el de la mano, guía con frecuencia a los dedos. Esto era un principio total-

<sup>12</sup> Bernardo Pasquini, *Selection of Pieces...*, edición al cuidado de J. S. Shedlock. (Londres: Novello), págs. 25-32.

mente nuevo en la interpretación al teclado, sólo anunciado en la música anterior por los cambios relativamente raros de registro, las interrupciones lógicas de la frase, las escalas *non legato* en terceras y sextas tocadas sin cambiar de dedos, o por los doblamientos de octava de la mano izquierda practicadas por los intérpretes de continuo. El viejo principio que establecía que el equilibrio del teclado se apoyara en la mano menos activa, para la cual el brazo actuaba como mera conexión con el cuerpo, cedió su lugar a otro que con frecuencia centró su equilibrio en el movimiento de todo el brazo que llegaba a alcanzar el torso, como en los amplios saltos y cruzados dobles de mano de la sonata 120. En ciertas piezas de Scarlatti aparece el principio incipiente de la rotación de la muñeca, al igual que en Rameau<sup>13</sup>, aunque guiada por los dedos. (Ejemplo 9.)



EJEMPLO 9. Essercizi 23 (Longo 411) K. 23.

Como en la sonata 514, muchos de los saltos rápidos o repetidos de Scarlatti sólo pueden ejecutarse imprimiendo al brazo un sentido percusivo que no tiene nada que ver con la antigua y sobria técnica de levantar el dedo. La sonata 299 presenta uno de los ejemplos más extremos de saltos rápidos en ambas manos de toda la obra de Scarlatti (ejemplo 10). Recuerda al estudio en *la* menor de Chopin. El salto de pasajes de octava con tempos rápidos, como los de las sonatas 44 ó 487, exige una técnica percusiva bien conocida por los pianistas modernos que, sin embargo, ignoraban en su totalidad muchísimos intérpretes distinguidos del siglo XVIII.



EJEMPLO 10. Venecia VI 4 (Longo 210) K. 299.

En muchos de estos saltos que podrían fácilmente dividirse entre ambas manos, las indicaciones expresas de Scarlatti hacen que sólo los ejecute una sola mano

<sup>13</sup> *Les Cyclopes* y *La Gavotte et Doublés*.

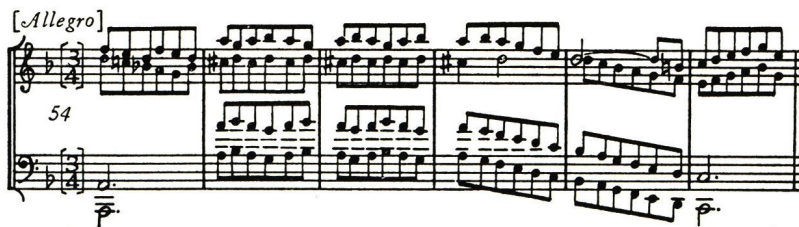


(ejemplo 11). Desde el punto de vista de la cinética, el gesto es importante. El intérprete debe tener el sentido del espacio de un bailarín y actuar con el esfuerzo y la sincronización precisos para atravesarlo. Al gesto se asocia un carácter rítmico que resulta difícil de duplicar cuando el salto se divide entre las dos manos, aunque es posible hacerlo. Además, en muchísimas obras, la interpretación de estos saltos resueltos con una sola mano constituyen una seguridad automática contra una aceleración demasiado marcada del tempo.



EJEMPLO 11. *Venecia XII 1 (Longo 419) K. 484.*

Con frecuencia, aunque de forma bastante innecesaria, la mano derecha penetra en las notas graves de la mano izquierda o la izquierda cruza y usurpa el territorio de la derecha. Da la sensación de que Scarlatti no sólo goce puerilmente con el efecto visual del cruzado de manos, sino que además aspira a obtener la libertad corporal del bailarín con sus saltos y movimientos amplios. El peligro de equivocar las notas constituye un estímulo que pasa del ejecutante al oyente no sólo por medio de un plano visual, sino también sonoro. (Para los ejemplos más audaces de cruzado de manos en toda la obra de Scarlatti, véase la sonata 120.)



EJEMPLO 12. *Venecia XIII 11 (Longo 283) K. 524.*

En muchísimos movimientos lentos y *cantabiles* de Scarlatti, hay pasajes de notas dobles o en octavas que sin duda alguna no se pueden tocar *legato*, como tendería a hacerlo un intérprete actual (sonata 52 y ejemplo 12). En este contexto, vale la pena recordar que, en esta época, los instrumentos de cuerda se tocaban generalmente con el arco *détaché*, y que hay indicaciones específicas de C. P. E. Bach, en los ejemplos de digitación de su *Versuch*, para ejecutar *non legato* muchos pasajes de los movimientos lentos que cualquier intérprete corriente de la actualidad automáticamente tocaría *legato*. Al parecer, los intérpretes del siglo XVIII sabían mucho

mejor que los actuales que el sentido del contexto de las notas dentro de una frase, sin tener en cuenta si estaban muy separadas entre sí, las relaciona de manera mucho más marcada que una mera yuxtaposición o imbricación del sonido mantenido. No se puede cometer mayor error que el de aquellos organistas e intérpretes de instrumentos de cuerda que creen que con sostener el sonido basta para asegurar la continuidad de una frase.

Scarlatti exige de la mano izquierda cosas que para su época resultaban extraordinarias, en especial en lo referente a arpeggios, escalas y saltos, pero, en vez de fijarse como meta una igualdad absoluta de ambas manos, su estilo compositivo para el teclado cultivó un sentido muy desarrollado de la función de cada una. Este sentido de la diferenciación entre las manos no podía proceder más que de muchos años de tocar el continuo, donde, casi siempre, la mano izquierda se ve reducida a los bajos y la derecha al complemento armónico, con la excepción de momentos, más bien ocasionales, refinados y muy ornamentados, en los cuales ambas manos tocan partes de interés polifónico o melódico independientes. Dado que los instrumentos de cuerda solían doblar a los bajos, la izquierda se hallaba menos condicionada que la derecha sin acompañamiento, en especial en pasajes difíciles. Además, este doblamiento llevado a cabo por otro instrumento permitía que la izquierda se ocupase de tocar arpeggios y puntuaciones *non legato* de la armonía de los bajos. Debido a la frecuente tendencia de reforzar los bajos en octavas, muchos intérpretes desarrollaron una técnica de octava para la izquierda que nunca aplicaban a la derecha. (Para la ejecución del continuo, con frecuencia resulta innecesario un registro de dieciséis pies en el clavicémbalo, debido a la posibilidad de dar las octavas de los bajos con la izquierda.) Sin embargo, por lo que respecta a los pasajes de octava, Scarlatti exigía tanto una mano como la otra, como se ve en la sonata 54.

A pesar de ocasionales extensiones de la mano a novenas y décimas (sonata 119), y a pesar de numerosísimos pasajes de octavas, las sonatas de Scarlatti no dan la impresión de haber sido escritas para manos demasiado grandes. La mayoría de los pasajes que una mano grande toca con facilidad pueden ser arpegiados por una mano pequeña o tocados con un ligero cambio de posición que mantenga la continuidad. La extensión de una octava entre el pulgar y el meñique es suficiente. Casi todos los retratos de la reina María Bárbara, quien es de presumir tocaba estas piezas, muestran manos de tamaño mediano, claramente sensibles aunque bastante regordetas, incapaces de extenderse demasiado. (Sólo unos cuantos retratos, hechos con el claro deseo de adular a la soberana, muestran sus manos con la misma discreción esbelta y delgada de su figura.) Las manos de Scarlatti, reflejadas de forma tan elocuente en el retrato de Velasco, son más adecuadas para tocar cualquiera de sus piezas. Son claramente flexibles, muy articuladas y capaces de abarcar una gran extensión sonora.

La técnica de teclado de Scarlatti, al igual que su uso del temperamento igualado y de toda la gama de tonalidades, refleja ciertas tendencias generales de su época, aunque probablemente el músico llegase a ellas de manera más o menos independiente. Debido a razones cronológicas, no se puede decir que en las innovaciones de Rameau (*Les Cyclopes*, por ejemplo, 1724) o J. S. Bach (giga de la Partita en *si* bemol, 1726) haya influencia de Scarlatti, del mismo modo que es improbable la influencia de éstos sobre él.



*El sonido del clavicémbalo circunscrito por el órgano,  
la guitarra y la orquesta*

Ningún instrumento de teclado es enteramente idiomático o autónomo por sí mismo. Todos los instrumentos se derivan de la voz; sin embargo, los de teclado, desde que se comenzó a escribir música para éstos, se han apropiado de los recursos de otros instrumentos. Es difícil o casi imposible el separar lo que es puramente idiomático del teclado de lo que es concebido en término de otros medios musicales. El clavicémbalo toma recursos, con una igualdad casi pareja, de la guitarra o del laúd, del órgano y de la orquesta. Toda su literatura comparte características comunes con la de estos tres instrumentos, de los cuales constantemente se enriquece. La música de clavicémbalo francesa del siglo xvii se vio principalmente dominada por el laúd, la italiana por el órgano, y la posterior, alemana, del siglo xviii —tras superar los estilos franceses e italianos, que empezó por emular— por la orquesta. Hablo en términos muy generales; la mayor parte de los compositores para teclado ofrecen huellas de las tres influencias. En la música de Scarlatti casi no hay rastro del órgano, aunque en sus primeros años debió ser su principal instrumento de teclado. Su música para clavicémbalo, a pesar de lo idiomática que es para dicho instrumento, se ve dominada en gran medida por conceptos tomados de la orquesta y de la guitarra española.

Como hemos señalado ya, la música para teclado italiana en boga en la juventud de Scarlatti, empezaba a emanciparse del órgano y a crear un estilo auténticamente característico. Con mayor plenitud que ningún otro compositor, Scarlatti culminó esta emancipación. Su aspecto más notable es el fraccionamiento de la escritura de las partes, relativamente estricta, en figuraciones concebidas de manera idiomática para el instrumento. Añade o suprime voces con libertad, y hace más densas o transparentes las texturas con una flexibilidad mayor de la habitual en la música para órgano. Lo que Scarlatti conserva del estilo para órgano más estricto y del estilo vocal que subyace tras el primero, no salta a la vista de manera inmediata, debido a las libertades de ornamentación de su estilo compositivo. Encarna, sin embargo, un sentido infalible del desarrollo de la línea esencial, que subyace bajo la estructura ornamentada, línea que como en toda buena música es básicamente ornamental. Sus libertades armónicas más extravagantes, elipsis, superposiciones y transposiciones de voces, surgen de un concepto absolutamente sólido y del desarrollo estricto y concentrado de las partes, de uniones diatónicas y sonidos habituales cuando son necesarios, de la preparación y resolución ortodoxas de las disonancias, incluso en aquellos casos en que parece haber escrito lo contrario. Las octavas y quintas paralelas de Scarlatti, sus doblamientos anticonvencionales, sus omisiones de voces o de grados de los acordes, todo lo que parecería ser tosco o fortuito en un compositor no refinado, brota del dominio más firme de una textura musical sólida, de recursos ya establecidos, de los que sólo se aparta cuando así lo desea. En este aspecto, mantiene el contacto con las tradiciones más severas del órgano.

Aunque el órgano siempre ha recibido el tratamiento de un instrumento auténticamente polifónico, la música de clavicémbalo de todas las escuelas y todos los tiempos siempre se ha visto emparejada, en esencia, a una estructura de dos voces completada por acordes o armonías quebradas. Una música totalmente contrapuntística y sólidamente polifónica como la de J. S. Bach, siempre ha sido rara en la li-

teratura para clavicémbalo, salvo en aquellas piezas pensadas a propósito para ambos instrumentos. Toda la base del estilo de clavicémbalo radica en hacer más densa o transparente la textura fundamental de dos voces, mediante el añadido de notas o acordes, y la ampliación de las dos voces, para que abarquen armonías quebradas y sugieran una polifonía impresionista.

Raras son las piezas para teclado en las que Scarlatti mantiene continuamente, y durante toda una sección, tres o cuatro partes. Igualmente es raro su empleo de acordes que no sean complemento momentáneo de la armonía o *sforzatos*. Con una mayor frecuencia, Scarlatti fragmenta sus acordes en figuras arpegiadas. Sólo en ocasiones muy raras emplea acordes para hacer más densas sus cadencias finales, como sucede en sus sonatas 24 y 246.

La polifonía impresionista es una de las tradiciones más antiguas de la música para laúd y guitarra (sirvan de ejemplo las transcripciones para laúd hechas en el siglo xvi de música vocal e instrumental). En un tejido sonoro dominado por la armonía vertical, se indican los movimientos de las voces así como las entradas de los temas e imitaciones, aunque nunca se desarrollan en su totalidad. Resulta imposible de mantener el desarrollo estricto y severo de las partes horizontales. El perfil de la línea musical se ve oscurecido por la fragmentación necesaria de los acordes y por la imposibilidad de que suenen simultáneamente todas las voces en los puntos verticales de consonancia o disonancia donde coincidan. Tuvo que crearse una técnica completa de ascendentes y descendentes y de arpegiados quebrados de manera irregular para dar la impresión de que las partes suenan de modo simultáneo, cuando en realidad esto casi nunca ocurre. Cualquier persona que haya escuchado a Andrés Segovia tocar música polifónica en la guitarra sabrá exactamente lo que quiero decir.

La música que Scarlatti escribió para el clavicémbalo se halla a medio camino entre la verdadera polifonía del órgano, con sus voces o acordes que suenan simultáneamente, y la polifonía impresionista de la guitarra, de acordes quebrados y voces sincopadas. También se ve dominada, sin embargo, por la polifonía de la orquesta, por los contrastes de timbres de diversos instrumentos o grupos de instrumentos, y por la oposición de instrumentos solistas o pequeños grupos de instrumentos a la masa orquestal. El concepto básico de *solo* versus *tutti*, esencia del *concerto grosso* italiano, siempre está presente en la música para clavicémbalo de Scarlatti. En un plano puramente instrumental, se puede traducir en términos de: registros de órgano o clavicémbalo solistas, opuestos a todo el instrumento, de la misma forma que los instrumentos solistas se enfrentan a toda la orquesta. Este concepto, sin embargo, tiene unas raíces mucho más profundas en el estilo clavicembalístico de Scarlatti (y en realidad en la mayor parte de la música para teclado del siglo xviii, incluidas las primeras piezas que se escribieron para piano). Sin tener en cuenta la elección o número de registros que deba usar el intérprete, esta música está concebida para que unas veces imite o sugiera un instrumento solista, otras un grupo de instrumentos solistas, otras un *tutti*, y todos los tipos de matices que existan entre estos casos.



*Matices sonoros del clavicémbalo*

Scarlatti, casi más que ningún otro compositor, ha transformado la inflexibilidad esencial del clavicémbalo en una flexibilidad prodigiosa gracias a su modo de disponer la figuración, gracias a hacer más densa o transparente la textura de los acordes, gracias a oponer los registros agudos y graves, y a las variaciones de movimiento. (Las armonías rápidas y quebradas siempre suenan más ricas e intensas en el clavicémbalo que las partes simultáneas o de movimiento lento.) Sin basarse necesariamente en los recursos de los registros del clavicémbalo, Scarlatti ha utilizado su color instrumental en su música con el mismo sentido idiomático e infalible que Paganini hizo con el violín o Chopin con el piano.

Scarlatti no sólo crea los sonidos del clavicémbalo en términos de contrastes y timbres orquestales, sino que continuamente apoya y asegura la inflexión musical adelgazando sus acordes para que se adapten a las frases (sonatas 208, 308, 513), o subrayando los acentos mediante la intensificación de la textura o con *sforzatos* repentinos (sonatas 119, 426, 427). (Véanse también las sonatas 223 y 224, donde hay sutiles gradaciones y una gran variedad de textura.)

Estas gradaciones del sonido, mediante la adición o reducción del número de notas que suenan simultáneamente, la aceleración o disminución de la velocidad del movimiento —en otras palabras, los efectos que utiliza en la música—, son mucho más importantes para la creación del color característico del clavicémbalo que los efectos producidos mediante la adición o cambio de registro. Esto explica la indiferencia aparente de los compositores para clavicémbalo respecto a las cuestiones de registro y su inclinación frecuente a utilizar instrumentos con un número limitado de registros.

Además de utilizar en la música las inflexiones y matices de frases independientes, Scarlatti, con frecuencia, realza la forma de sus piezas con su peculiar disposición de la figuración instrumental. Las texturas más densas de una pieza aparecen a menudo en las secciones centrales, que son las más activas o intensas de la estructura tonal, o en las secciones que necesitan quedar establecidas de una manera muy destacada y rápida. Las secciones con una armonía establecida y que no precisan de énfasis, como las cadencias reiteradas de los finales, con frecuencia se van adelgazando hasta convertirse en un disminuyendo de la figuración mantenida de dos voces y casi nunca acaban en acordes.

La sonata 44 constituye un ejemplo muy instructivo del modo de emplear una mayor densidad o transparencia en las texturas por parte de Scarlatti, así como de los cambios de registros para elevar valles y montañas de claroscuros en la lisa llanura de la composición para dos voces del clavicémbalo, y delinear sus contornos con destellos y sombras. Esto queda muy claro en la frase inicial (compases 1-8, 9-16), en la siguiente (compases 17-20) con sus bajos que estallan repentinamente, y en la frase de modulación (compases 21-30), donde hace densas las disonancias abiertamente modulatorias, que después hace transparentes, tan pronto como queda establecida la dominante doble. En los compases 43-46 y a lo largo de toda la pieza, utiliza el mismo sistema de hacer densa la textura en medio de una frase. La máxima intensificación de color y sonido se produce en el pasaje que ayuda a definir la cadencia principal de la pieza en octavas, terceras y sextas metálicas (compases 136-148). A partir de este momento, el sonido se adelgaza hasta llegar a la con-

clusión (compases 148-152). Scarlatti nunca compone codas con la finalidad de agregar nuevo material armónico a la conclusión de una pieza o de una parte de ésta, sino que con mucha frecuencia añade figuraciones de carácter conclusivo que permiten que la obra se disuelva en un *diminuendo*.

Los mismos principios de uso de los matices aparecen en la sonata 54. Debido al propósito de matizar una frase con un *diminuendo* fluido (combinado con el hecho de que la nota puede considerarse como una subdominante traspuesta del bajo), Scarlatti no hace que la séptima de dominante *la* se resuelva en *sol* en los compases 16-17, etc., sino que deja que se desvanezca en el aire, o más bien resuelve la cuarta hacia abajo en un unísono (véase capítulo X). Los doblamientos de octava de esta pieza tampoco son fortuitos; todos aparecen colocados en aquellos sitios en que son necesarios para la inflexión de la frase o para realzar la estructura armónica de mayores proporciones.

En la sonata 19, por ejemplo, hay numerosos pasajes en los que las voces independientes repentinamente se convierten en doblamientos de octava, que quedan justificadas como sonidos del instrumento. Son como la fusión en unísono que se produce en una orquesta de cuerda cuando en determinados pasajes los violines primeros y segundos, o las violas y los bajos tocan juntos.

Con frecuencia, Scarlatti hace cambios notables de registro entre las voces más agudas y más graves del clavicémbalo con el propósito de crear contrastes de color (sonatas 387, 524, 525). En la pareja formada por las 356 y 357, estos cambios son tan frecuentes que en el manuscrito de Parma la primera de las dos sonatas lleva la indicación «Per Cembalo espresso»; en ambas sonatas el compositor emplea cuatro pentagramas en vez de dos para evitar un cambio de claves.

Scarlatti tiene una inventiva del sonido instrumental que, en el teclado, probablemente sólo igualó Chopin. Sin embargo, el compositor polaco tiene una mayor solidez y es más idiomático en cuanto a su instrumento, mientras que los recursos tomados por Scarlatti a otros medios sonoros resultan evidentes de un modo más claro.

### *Imitaciones de otros instrumentos*

Muchos compositores muy conocidos por el dominio idiomático de su instrumento (por ejemplo Paganini, Liszt), se apropian con una gran frecuencia de recursos de otros medios. Entre ellos, Scarlatti no es una excepción. No siempre resulta posible decir con exactitud de dónde toma esos recursos. Los prototipos, a veces, sólo se pueden intuir; otras aparecen combinados, por ejemplo, el sonido que en un momento parece evocar la guitarra puede en otro evocar campanas (ejemplo 13).



EJEMPLO 13. *Venecia XII 4 (Longo 205) K. 487.*



En vez de disminuir la calidad sonora del instrumento, los recursos que Scarlatti toma a otros medios realzan su carácter y aumentan su gama expresiva hasta tal extremo, que su música se puede considerar tanto en términos extraclavicembalísticos como en términos limitados al clavicémbalo.

Algunas de las imitaciones de Scarlatti de otros instrumentos pueden identificarse de una manera relativamente directa. El sonido de la orquesta de cuerda, tomado de los conciertos de Vivaldi, se detecta con claridad en las sonatas 37 y 265. (Ejemplo 14.) Por este motivo, un gran número de pasajes en octava, en otras piezas, no son meramente doblamientos idiomáticos en el clavicémbalo, sino imitaciones de liberadas de una orquesta de cuerda que suena al unísono. A veces, Scarlatti remeda las figuraciones violinísticas siguiendo un estilo muy conocido por muchísimos compositores de teclado desde comienzos del siglo xvii. (Véase, por ejemplo, la temprana sonata 61.)



EJEMPLO 14. *Venecia XIV 41 (Longo 406) K. 37.*

El bajo de Alberti —que Scarlatti usó muy pocas veces—, con frecuencia se ha considerado como una figura idiomática característica de teclado. En realidad, en muchos casos no es más que la imitación del sonido de las cuerdas. A veces de una figura solista que actúa como acompañamiento, otras de una orquesta de cuerda, y aún otras de un *tutti* orquestal. Esto es cierto a lo largo de toda la historia de estos bajos. Basta con comparar un bajo de Alberti en la parte de teclado de un concierto de Mozart, con el pasaje paralelo ejecutado por la orquesta, o los bajos de Alberti paralelos distribuidos entre los instrumentos en las sonatas para violín y piano. Cuando Scarlatti emplea este tipo de bajo, éste puede ser melódico como una figura de violín o violoncelo de acompañamiento, armónico como una figura orquestal, u oscilar al igual que muchísimos otros bajos de Alberti entre las características mencionadas. (Sonatas 57, 461, 517 y 533.)

Los efectos que imitan instrumentos de viento más notables en la obra de Scarlatti son los de trompetas (sonatas 96, 491, ejemplo 15) y trompas (ejemplo 16), bien solas o mezcladas entre sí e imitadas de manera realista o meramente sugeridas. Muchas de sus obras se inician con fanfarrias de trompeta que evocan los desfiles reales, o toques de trompa que quizá llegasen hasta el músico a través de los bosques de Aranjuez. Coros de trompa de caza distantes en compases de 3/8 ó 6/8 se repiten

en el clavicémbalo de Scarlatti, como si se hubiesen acabado de oír a través de las ventanas de palacio (sonatas 477, 494, 519).



EJEMPLO 15. *Venecia VIII 1 (Longo 412) K. 358.*



EJEMPLO 16. *Venecia XIII 29 (Longo 167) K. 542.*

Con frecuencia el compositor mezcla instrumentos de metal con los de madera, como sucede en algunas de las sonatas ya mencionadas. Las maderas no siempre se pueden identificar con claridad, sin embargo, como ya hemos señalado, la sonata 238 evoca de manera notable una pieza para tocar al aire libre con flautas, oboes, oboes *da caccia* y fagots.



EJEMPLO 17. *Essercizi 20 (Longo 375) K. 20.*

Los tambores con frecuencia aparecen en conjunción con las trompetas (sonata 491) o con las maderas (ejemplo 17). O parecen sugerir los bajos que acompañan a los desfiles. (Sonata 490.) A veces estallan como cañonazos rodeados de los sonidos de los oboes y las trompas, como en la sonata 108 cuando la mano izquierda, como si fuera una bomba, recorre cuatro octavas del clavicémbalo (ejemplo 18). Su sonido nos evoca el de los timbales del scherzo de la *Novena sinfonía* de Beethoven.



EJEMPLO 18. *Venecia XV 11 (Longo 249) K. 108.*

Acordes que irrumpen como un estallido, como los de la sonata 525, parecen evocar las salvas de artillería que interrumpían las piezas tocadas por la banda real cuando se disparaban los fuegos artificiales en Aranjuez. (Ejemplo 19.) Mientras he

EJEMPLO 19. *Venecia XIII 12 (Longo 188) K. 525.*

escrito este capítulo no he dejado ningún día de escuchar el toque de bugle del vecino cuartel de carabineros, que siempre me recuerda el comienzo de la sonata 488. (Ejemplo 20.)

EJEMPLO 20. *Venecia XII 5 (Longo S. 37) K. 488.*

En la sonata 406 me parece escuchar los cacofónicos instrumentos de viento de una banda militar, interrumpidos por dos trompetas y timbales (ejemplo 21); en la pareja de esta sonata, para mí suenan bugles desafinados (ejemplo 22).



EJEMPLO 21. Venecia IX 19 (Longo 5) K. 406.



EJEMPLO 22. Venecia IX 20 (Longo S. 4) K. 407.

Cualquiera que haya escuchado desde la lejanía la entonación desafinada de una orquestina de pueblo español o del sur de Italia, reconocerá de inmediato este sonido en montones de sonatas de Scarlatti. Son sonidos de este tipo los que se pueden detectar en la 421.

Las gaitas de los *zampognari* de la Italia meridional, con sus bordones de bajo y sus saltarinas tonadas navideñas, o las flautas de los *pifferari*, siempre se escuchan en las obras que Scarlatti definió como *pastorale* (véase sonata 513). (Sin embargo, no siempre se escuchan en la sonata 9.) El subtítulo de *pastorale* con que se la conoce en todo el mundo parece ser que data del siglo XIX.

Las campanas, en la música de clavicémbalo de Scarlatti, no siempre se pueden identificar con claridad (ejemplo 13); sin embargo, las notas de pedal en las partes agudas y graves de la sonata 437 (ejemplo 23) no pueden referirse a otra cosa.

[Andante Commodo]



EJEMPLO 23. Venecia X 20 (Longo 278) K. 437.



Las notas repetidas y rasgueadas de la sonata 211 y del ejemplo 24 sugieren la mandolina. En la sonata 143 adoptan un estilo particularmente italianizante, acompañadas de la guitarra, del mismo modo que se escuchan aún hoy en el puerto de Nápoles.



EJEMPLO 24. *Venecia VI 3 (Longo S. 6) K. 298.*

Muchas de las notas que se repiten con rapidez en las obras de Scarlatti parece que encarnaran los sonidos de mandolinas y castañuelas. En la mayor parte de las piezas de baile español, la presencia ideal de las castañuelas resulta casi inevitable. A menudo su seco castañeteo forma parte de la estructura básica rítmica. A veces el compositor parece imitarlas de un modo directo, como en la sonata 119, compases 18-30, o en la sonata 435 (ejemplo 25).

[Allegro]

EJEMPLO 25. *Venecia X 18 (Longo 361) K. 435.*

En algunas de sus figuras de notas repetidas que imitan castañuelas, se puede sospechar que Scarlatti supo aprovecharse de una clara desventaja: el repiqueteo de las teclas en mal estado de los viejos clavicémbalos que quizá tuvo que tocar. A las castañuelas de la sonata 435, su pareja responde con una batería de trompetas (ejemplo 26).



EJEMPLO 26. *Venecia X 19 (Longo 109) K. 436.*

Los recursos que Scarlatti tomó de las orquestinas de pueblo son inconfundibles y tan numerosos como los derivados de la banda real. Muchísimos instrumentos, muchísimos ritmos de baile, que de otro modo nunca hubieran entrado en el Palacio Real, aparecen en las sonatas de Scarlatti. A veces las trompetas, trompas, cuerdas, maderas y tambores se funden en un gran clímax al final de una sonata, uniéndose a estas campanas, guitarras y castañuelas, como sucede en la sonata 96.

### *La influencia de la guitarra española*

Según nuestros conocimientos, Scarlatti nunca tocó la guitarra; sin embargo, ningún compositor, sin duda, cayó como él bajo su embrujo. En los bailes españoles, sus cuerdas abiertas y rasgueadas crean muchísimos puntos de pedal internos (véase ejemplo 38 y capítulo X), y sus figuraciones arpegiadas evocan una especie de monotonía embriagadora. Algunas de las disonancias más atrevidas de Scarlatti parecen imitar el sonido de la mano golpeando el cuerpo de la guitarra o los acordes salvajes que a veces parece van a arrancar las cuerdas al instrumento. (Véase ejemplo 47 del capítulo X.) La misma estructura armónica de muchos de los pasajes que imitan la guitarra parece determinada por las cuerdas abiertas de este instrumento y su disposición natural para la interpretación de la música folklórica española y modal.

En alguna de las piezas que poseen cruzados de mano, la izquierda llega a entonar el acompañamiento como un rasgueo, como si quisiese tocar la cuerda prima, y luego vuelve y hace que la cuerda abierta del bajo entre en vibración. Con frecuencia, los bajos de octava de Scarlatti sólo representan los armónicos de las cuerdas graves de la guitarra, como sucede en la sonata 26.



Además de las características inconfundibles que el clavicémbalo tiene en común con el laúd y la guitarra, el hábito de imitar la guitarra española parece que ejerció una influencia profunda en la composición de las partes y en la disposición de los acordes de Scarlatti. Las progresiones, que en el órgano, gracias a un desarrollo lógico y ortodoxo de las partes, se llevan a cabo con gran seguridad, tienen que fragmentarse en aproximaciones parciales en la guitarra o el laúd (sirvan de testimonio a lo dicho las transcripciones para laúd de la polifonía vocal hechas en el siglo xvi). Los acordes viables y la afinación de las cuerdas abiertas son mucho más importantes que cualquier ley musical abstracta. Los acordes ya no son amalgamas de voces simultáneas, sino que se convierten en puntos o mezclas de tonalidades, como bien sabe todo el que haya cantado acompañado por la guitarra. Las cuerdas abiertas permiten y estimulan el mantenimiento de los puntos de pedal, la fusión de una armonía en otra. El único paralelismo que ofrece la obra de Bach a este estilo compositivo de Scarlatti se halla en las piezas polifónicas para violín solo; sin embargo, en ellas, y de modo más acentuado que en Scarlatti, se mantiene un desarrollo estrictamente horizontal de las partes, aunque sólo sea en la imaginación. Para Bach, y a pesar de su insuperable sentido tonal, los acordes, incluidos los de las piezas para cuerdas solas y los de obras impresionistas como la *Fantasia cromática*, son el producto ineludible de un tejido horizontal de las voces. Para Scarlatti, los acordes son los pesos y medidas de la tonalidad, distribuidos libérrimamente, a los que bastan los meros elementos básicos de una relación vocal.





## Capítulo X

### La armonía en Scarlatti

*Solidez del estilo armónico de Scarlatti. Tríadas básicas y análisis del acorde de tres notas. Inversión y bajo fundamental. Otros elementos del vocabulario armónico, peculiaridades de los acordes de séptima. Movimientos cadenciales versus diatónicos en la armonía. Intensidades armónicas verticales. Peculiaridades esenciales del tratamiento scarlattiano: sustracción y añadido de voces, trasposición de voces, elipsis armónica, puntos de pedal reales y sobreentendidos. Superposición armónica. Contracciones y extensiones. «Correcciones» de Longo y las intenciones de Scarlatti. Temperamento igualado y sistema tonal. Reglas de Soler para la modulación. Modulación temporal y estructural.*

#### *Solidez del estilo armónico de Scarlatti*

Domenico Scarlatti ha sido considerado durante mucho tiempo como un compositor extravagante, por no decir inadecuado, para clavicémbalo. Casi sin excepción, tanto los que han cuidado sus ediciones como los eruditos que se han ocupado de su obra, han demostrado no comprender en su justo valor la solidez fundamental de su estilo armónico. El propósito de este capítulo es sugerir que ni un solo pasaje perteneciente a los estallidos geniales de Scarlatti más sorprendentes o irregulares, deja de poder explicarse según el concepto particular de la armonía para teclado del compositor. La naturaleza esencial del estilo para teclado de Scarlatti se explica de manera más inteligible gracias a su tratamiento de la armonía que por las peculiaridades superficiales de su modo de componer para el clavicémbalo. Incluso sometiéndolo a la desventaja que, para un compositor notablemente antiteórico, supone un análisis extremadamente teórico, un estudio de la armonía de Domenico Scarlatti sirve para demostrar por qué fue uno de los compositores más originales, aunque no necesariamente uno de los mejores, del siglo XVIII. En sus obras vocales, Scarlatti siguió los principios ortodoxos de su tiempo; sin embargo, en sus sonatas para clavicémbalo, y sin que existiera ningún precedente, y basándonos en las pocas fuentes que hemos podido descubrir con certeza, podemos decir que creó nue-

vos conceptos de armonía y de forma tonal, ninguno de los cuales ha sido todavía bien estudiado.

Deliberadamente me he abstenido de explicar la armonía de Scarlatti basándome solamente en términos de los teóricos del siglo XVIII, ni siquiera de Gasparini y Soler, quienes estuvieron muy cerca de Scarlatti al comienzo y al final de su carrera respectivamente. En primer lugar, hay muchísimas cosas que no se explican. En segundo lugar, su terminología resulta tan anticuada que casi es ininteligible para un lector actual. A veces me aproximo a nociones del siglo XVIII, en especial en cuanto al rechazo de muchos escritores en reconocer en su plena validez la teoría de inversión de acordes de Rameau. Aun corriendo el riesgo de parecer pedante al profano e ingenuo para el teórico, he creado un método donde he mezclado diversos tipos de análisis y terminologías procedentes de diferentes fuentes muy conocidas para los músicos, tomadas principalmente de los mismos libros de texto de armonía escritos en el siglo XIX que no supieron explicar de manera clara los procedimientos de Domenico Scarlatti. Por lo menos, la aplicación de mi método no es más rebuscada que la de aquellos en los que se basa. El hecho de que no sea perfecto no es motivo de lamento. Si la música de Domenico Scarlatti pudiese explicarse enteramente con palabras, no merecería la pena hacerlo. Mi única intención es demostrar las características más notables de la armonía de Domenico Scarlatti en su contexto, no encerrarlas en un sistema del cual de una u otra forma inmediatamente escaparían.

### *Triadas básicas y análisis del acorde de tres notas*

Los materiales en que se basa la armonía de Scarlatti son mucho más sencillos de lo que parece a primera vista. A pesar de la prodigalidad de disonancias y modulaciones, los elementos principales que Scarlatti emplea con una fantasía infalible surgen de las triadas básicas I, V y IV, de sus inversiones y relaciones de mayor y menor (ejemplo 1). Sin olvidar la existencia de suspensiones y pedales, notas cambiantes y fugaces, modulaciones temporales, contracciones y superposiciones armónicas, un gran número de sonatas de Scarlatti puede analizarse en su totalidad en términos de estos tres acordes. Por ejemplo, la sonata 115, a pesar de su riqueza

MAYOR		MENOR	
I	Tercera alterada Relativa	I	Tercera alterada Relativa
V		V	
IV		IV	

EJEMPLO 1.



demoníaca y de sus *acciaccaturas*, comparables al crujir de los huesos, se basa en toda su extensión en la armonía de tónica, dominante y subdominante. Estos tres acordes bastan para explicar la lógica impecable y serena subyacente en esta obra salvaje.

En la obra de Scarlatti son mucho menos frecuentes los acordes basados en otros grados de la escala. Las tríadas menores de la escala mayor, VI, III y II, con frecuencia se pueden explicar como relativas menores de la I, V y IV; y las tríadas mayores de la escala menor, en III, VII y VI como relativas mayores.

Diagrama musical que muestra la relación entre tríadas mayores y menores en la escala de Scarlatti. Se dividen en cuatro columnas: MAYOR, Relativa menor, MENOR y Relativa mayor. Cada columna muestra una tríada con su grado y una línea de puntos que indica su relación con otra tríada en la misma columna.

MAYOR	Relativa menor	MENOR	Relativa mayor
VI	I	III	I
III	IV	VII	V
II	VI	VI	IV

EJEMPLO 2.

de Scarlatti parece no brindar una función independiente a la VII, ni en la escala mayor ni en la menor (ejemplo 3), ni a la II de la escala menor. (Ejemplo 4.). Estas tríadas se relacionan principalmente con la dominante.

Diagrama musical que muestra la relación entre la tríada VII y la dominante V en la escala de Scarlatti. Se muestran dos ejemplos de cómo la VII se alía con la V o con la II o la IV.

EJEMPLO 3.

Diagrama musical que muestra la relación entre la tríada II y la dominante V en la escala de Scarlatti. Se muestran dos ejemplos de cómo la II se alía con la VII o la IV o la VI.

EJEMPLO 4.

Hay que hacer hincapié en el hecho de que Scarlatti parece considerar que cualquier acorde es susceptible de pasar de mayor a menor en el curso de una pieza. Es esta disposición para moverse de atrás hacia adelante, entre la luz y la sombra.

EJEMPLO 5. *Parma III 29 (Longo 465) K. 96.*

de mayor y menor, lo que otorga un color variopinto y abigarrado a muchísimas piezas de Scarlatti (ejemplo 5). Esto es notable no sólo en sus alteraciones de tónica, sino también en el empleo de subdominantes menores en un tono mayor. Una característica de la tendencia de Scarlatti a oscilar entre mayor y menor son las progresiones IV menor y V mayor en las obras que remedan la música popular (ejemplo 6, reducción de la sonata 105).



EJEMPLO 6.

A pesar de sus rasgos modales, el uso de ellas hecho por Scarlatti es totalmente tonal, tanto por lo que se refiere a su color momentáneo como a la función que desempeñan en la estructura de la pieza. (Todas las progresiones, en apariencia modales, de Scarlatti, se emplean siempre tonalmente. Véase, por ejemplo, la conclusión plagal de la primera mitad de la sonata 1 o la fluctuación entre la tónica de *re* menor y el acorde de *do* mayor basado en la sensible bemolizada de la sonata 516, o el siguiente pasaje de la sonata 223.) (Ejemplo 7.)





EJEMPLO 7. Venecia III 18 (Longo 214) K. 223.

Scarlatti, a menudo, empieza una obra en menor (sonatas 552, 519) o hace que la sección central se desarrolle en menor (sonatas 44, 133), para crear un estallido de gloria en mayor al final. A veces realiza la operación a la inversa: envuelve en una nube una obra que ha iniciado en mayor, acabándola en menor (sonata 107).

### *Inversión y bajo fundamental*

No he podido llegar a averiguar si Scarlatti conocía, de un modo u otro, las teorías de inversión de acordes y bajo fundamental que Rameau enunció por primera vez en su *Traité de l'Harmonie* de 1722. Muchos compositores del siglo XVIII, entre los que destacan J. S. y C. P. E. Bach, se negaron a aceptar estas teorías; su música es más fácil de analizar en base a la clasificación de los acordes enunciada en la mayoría de los tratados de bajo cifrado convencionales del siglo XVIII. Estos tratados ignoran el principio de inversión, clasifican a los acordes como tríadas; así hay acordes de sexta, acordes de 6-4, séptimas, acorde 6-5, etc. Debido a mi experiencia como intérprete de continuo, puedo asegurar que esta clasificación facilita mucho la tarea. El intérprete de continuo sólo piensa en los acordes en su contexto. El principio de inversión casi no tiene utilidad para él, a excepción de los casos de bajos arpegiados. Scarlatti, al igual que los demás compositores del siglo XVIII, fue desde niño intérprete de continuo, y estaba acostumbrado, en un abrir y cerrar de ojos, a reducir toda la música, sin tener en cuenta el estilo, a una estructura vertical de acordes y a las sencillas progresiones básicas de la armonía del continuo. Sin embargo, y dejando a un lado a Rameau, el principio de la inversión de acordes estaba en el ambiente, y por lo menos los reconocían tácitamente, en parte, todos aquellos compositores que se negaban a admitirlos en teoría. El alumno de Scarlatti Antonio Soler, en su tratado teórico *Llave de la modulación*, al que dentro de poco dedicaré una mayor atención, no hace mención alguna específica a un principio de inversión; sin embargo, sus ejemplos y comentarios parecen dar por sentado este principio. Clasifica las consonancias básicas de mayor y menor de la siguiente manera: las tríadas de 5-3 son perfectas, los acordes de sexta son imperfectos, y los de 6-4 compuestos. (Ejemplo 8.) En el estilo creado por Scarlatti para su música de teclado, la noción de inversión se encuentra mucho más justificada que en su música vocal.



EJEMPLO 8. Soler, págs. 47-48.

Examinemos los acordes de sexta de Scarlatti. Al igual que en la armonía de continuo su función es dar fluidez. A menudo parecen relacionados con una triada del mismo bajo, actuando para ella solamente como notas cambiantes<sup>1</sup> (ejemplo 9), o fundiéndose con ella para formar el acorde de 6-5, que era la otra prerrogativa que tenía el intérprete de continuo para tocar muchos acordes sólo indicados como de sexta. (Ejemplo 10.) Otras veces aparecen relacionados, sin duda alguna, con lo que hoy día llamamos la posición de raíz del acorde. (Ejemplo 11.)



EJEMPLO 9.

EJEMPLO 10.

EJEMPLO 11.

Al parecer, Scarlatti no pensó en un juego completo de acordes de 6-4, el único que parece tener una vida independiente es  $I \frac{5}{4}$  asociado a V. Otros acordes de 6-4 resultan del arpegiado de bajos, de las suspensiones, de las notas cambiantes o fugaces, o de la modulación momentánea que les otorga la función temporal del  $I \frac{5}{4}$ .

La utilización de la sexta napolitana por Scarlatti no es particularmente notable, y se limita a ser un mero detalle de su rica técnica de alteración. Con frecuencia se ve subordinada a una inconfundible subdominante menor o a las alteraciones melódicas producidas por las partes que avanzan paso a paso (sonatas 29 y 96).

A Scarlatti le preocupa más la función tonal fundamental que el bajo fundamental. Su armonía es insondable. Ya no se apoya de modo rotundo en la línea horizontal del bajo, sino que oscila alrededor de los grados centrales de la tonalidad. Los acordes, para Scarlatti, no representan un añadido de voces, por lo menos no más allá de lo que exige un desarrollo horizontal vocal inteligible de su escritura básica en dos partes; los acordes representan puntos de tonalidad, sus armonías no son tan sólidas como para aparecer yuxtapuestas al igual que mosaicos; son fluidas, y al igual que los colores de un pintor, pueden mezclarse. La naturaleza flexible de

<sup>1</sup> Utilizo las palabras *nota cambiante* para referirme a una nota cercana que alterna con la principal, por ejemplo, en las progresiones *do-re-do*, *do-si-do*, *re y si* son notas cambiantes.



los acordes de Scarlatti permite todo tipo de extensiones, contracciones y superposiciones momentáneas de las funciones tonales. De ahí la vaguedad y aparente heterodoxia del desarrollo de sus partes.

Los otros elementos de la armonía de Scarlatti se pueden estudiar siguiendo los términos del vocabulario del bajo cifrado dieciochesco enunciado por Gasparini, siguiendo los términos de las combinaciones verticales de los sonidos producidos por las suspensiones o por los movimientos diatónicos de las partes, o siguiendo los términos de los derivados o combinaciones de los tres acordes cadenciales básicos. Sin embargo, ni las reglas del bajo cifrado de Gasparini, ni los principios establecidos para la composición de las partes vocales, perfectamente ejemplificadas en las óperas y música religiosa de Scarlatti, bastan para ejemplificar claramente su música para clavicémbalo. En ésta hay que tener en cuenta la técnica, original en gran medida, y peculiar de Scarlatti, de mezclar diversos elementos surgidos de los tres acordes básicos, así como su costumbre de trasponer y omitir partes. A pesar de lo tentador que resulta poder demostrar hasta qué punto es asombroso que la armonía más elaborada de Scarlatti puede reducirse casi toda a los tres acordes y sus combinaciones, no hay ninguna razón para suponer que siempre lo hiciera de manera intencionada, ni que esto representase una limitación creadora. El predominio de fórmulas cadenciales, a pesar de la presencia de todo el vocabulario del bajo continuo del siglo XVIII y de la gran riqueza armónica producida por el movimiento horizontal diatónico de las partes, no es ni más ni menos que el resultado inevitable del sentido avasallador de la tonalidad de Scarlatti.

#### *Otros elementos del vocabulario armónico, peculiaridades de los acordes de séptima*

El comportamiento de los acordes de séptima de Scarlatti no tiene casi nada que ver con los conceptos de la armonía ortodoxa. Todo el vocabulario de acordes de séptima y lo que podríamos llamar sus inversiones, según los términos del bajo cifrado, aparece en Scarlatti. Parece ser, sin embargo, que nunca creó un grupo completo de séptimas secundarias y sus inversiones para cada tono de la escala, según los términos de la teoría del siglo XIX. Como meros acordes, se limitan a representar únicamente la reducción vertical, para el continuo, de los intervalos formados por el movimiento horizontal de las partes, o la combinación de elementos tomados a las tres tríadas básicas. Incluso los acordes de séptima más comunes empleados por Scarlatti, los de séptima de dominante y séptima disminuida, casi nunca representan la función que les dieron Bach y Mozart, los tratados de armonía del siglo XIX, y ni siquiera el mismo Scarlatti en sus obras vocales.

Scarlatti, en líneas generales, evita sobrecargar sus acordes de séptima o sus inversiones. Nunca se hunde en ellos, por así decirlo, a la manera alemana. Tampoco usa las séptimas de dominante para endulzar sus obras, como hacen sus contemporáneos italianos utilizando progresiones melosas en innumerables piezas. Es como si le gustase quedarse en la superficie de sus acordes de séptima para no perder la volatilidad de sus corrientes de tonos que cambian con frecuencia, para que sus líneas y figuras no pierdan ni su esbeltez ni su agilidad. (Ejemplo 12.) Casi toda la armonía de Scarlatti, incluidas las disonancias cromáticas más complicadas, se mueve con ligereza, sin llegar nunca a tener una independencia.

[Allegro]

EJEMPLO 12. *Venecia IX 22 (Longo 150) K. 409.*

En su mayor parte, los acordes de séptima de Scarlatti son una mezcla de los intervallos sencillos, formados por los movimientos de las partes superiores enfrentados al bajo y a sí mismas. Soler, al explicar por separado los acordes, en sus ejemplos de modulación, nunca menciona los de séptima, sino sólo los derivados de los intervallos compuestos entre las voces y en relación al bajo.

Las séptimas de dominante de Scarlatti son las más abiertamente heterodoxas. Con frecuencia, todo el acorde se resuelve en un austero unísono que resultaría difícil de explicar según los términos de la composición de las partes vocales. (Ejemplo 13.) Una y otra vez las séptimas quedan en el aire, sin resolución aparente. (Ejemplo 14.) Scarlatti casi nunca usa la séptima de dominante para dar una mayor fuerza

[Andante]

EJEMPLO 13. *Venecia III 1 (Longo 257) K. 206.*

[Presto]

EJEMPLO 14. *Essercizi 18 (Longo 416) K. 18.*



a una cadencia final. Es raro un enunciado de las cuatro voces y una resolución de una séptima de dominante cadencial, como la que aparece en la sonata 246. Cuando la séptima se halla presente en una dominante cadencial, Scarlatti con frecuencia reduce el acorde al omitir la tercera. (Ejemplo 15.) La séptima de dominante sugerida por Longo al final de la sonata 308 (Longo 359) no tiene nada que ver con la costumbre practicada una y otra vez por Scarlatti ni con el tono declamatorio de la pieza.



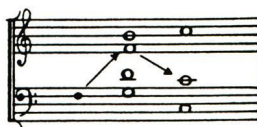
EJEMPLO 15. *Venecia IV 21 (Longo 228) K. 256.*

Con frecuencia Scarlatti evita deliberadamente utilizar una séptima de dominante donde sería lógico. Por ejemplo, en una cadencia final, a pesar de haber sido empleada en las cadencias anteriores (sonata 206). En la sonata 520 usa una séptima de dominante destacada en la sección final, sin embargo, cualquiera que conozca bien a Scarlatti podrá predecir que no la volverá a utilizar en la cadencia. (Ejemplo 16.)



EJEMPLO 16. *Venecia XIII 7 (Longo 86) K. 520.*

Para entender el tratamiento heterodoxo que da Scarlatti a las séptimas de dominante y otros acordes de séptima, hay que reconocer su costumbre de trasponer libérrimamente elementos de los acordes de una voz u octava a otra y su hábito de superponer elementos de una armonía a otra. La séptima de dominante, en apariencia no resuelta, no es más que una condensación de IV y V, tras colocar el bajo de la subdominante en una voz interior y llegar a una resolución perfectamente lógica de una cuarta descendente. (Ejemplo 17.) En general, en estos tipos de combina-



EJEMPLO 17.

ción de elementos de subdominante y dominante, el bajo representa la función armónica predominante o principal. En todo los casos de superposición armónica, uno de los elementos armónicos debe dominar sobre los demás. Más adelante veremos cómo se explican estas superposiciones mediante suspensiones, pedales y contracciones de los pasos armónicos esenciales. Además, veremos que estas partes que representan la verdadera función melódica de la estructura a dos voces, suelen prepararse y resolverse de una manera ortodoxa, mientras que las partes interiores secundarias, y en especial las producidas por pedales sostenidos y superposiciones, no están a la fuerza sujetas a las mismas leyes. Debido a este motivo, resulta excepcional que las séptimas sin resolución siempre aparezcan en las partes interiores. Una séptima sin resolución en la parte superior, o más bien una ascendente, siempre se resuelve para el oído en otra voz, o tiene una resolución posterior. (Ejemplo 18.)



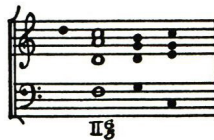
EJEMPLO 18. *Venecia XIII 4 (Longo 266) K. 517.*

La resolución diatónica lateral de las séptimas de dominante y las disminuidas, la infrecuencia de su resolución en una simple tríada, pueden explicarse, en general, por el movimiento horizontal de las partes, y por el hecho de que estos acordes constituyan una representación de tríadas, punto de encuentro o cruce de las funciones tonales producidos casi siempre por suspensiones o pedales que fuerzan a una armonía a imbricarse en otra. (Véanse ejemplos 40, 42, 47, 53.) A veces el pedal se percibe pero no se oye, o se omite la preparación. En estos casos, las disonancias de apariencia arbitraria no son otra cosa que progresiones condensadas de la armonía ortodoxa. Pero nos estamos adelantando en nuestro estudio.

Los acordes de 6-5 de Scarlatti, al igual que en los tratados de bajo continuo, casi nunca tienen una relación de contexto con su raíz teórica, el acorde de séptima, con la excepción de los casos de bajos arpegiados. Suele representar la intensificación de un acorde de sexta mediante el añadido de una quinta. Esto es cierto en especial en el caso de la  $V \frac{6}{5}$ . (Ejemplo 19.) La  $II \frac{6}{5}$  es otro refuerzo de la función de subdominante de  $II 6$ . (Ejemplo 20.) Para la quinta sin resolución de un acorde



EJEMPLO 19.



EJEMPLO 20.



de  $V \frac{5}{3}$ , que representa una superposición de la subdominante, aunque doblada por una voz superior que la resuelve con perfección, véase la sonata 206. (Ejemplo 21.)



EJEMPLO 21. *Venecia III 1 (Longo 257) K. 206.*

Los acordes de 4-3, al igual que los acordes de 6-5, en los términos del bajo continuo, suelen representar el refuerzo de un acorde de sexta aunque mediante el añadido de una cuarta. (Ejemplo 22.) En los bajos arpegiados, estos acordes sostienen una marcada relación con su posición de raíz. Suelen estar formados por el movimiento diatónico de las partes, a veces gracias a la nota cambiante de la tercera y



EJEMPLO 22.

la cuarta, con lo cual pueden derivar o de un acorde de sexta o de un acorde de 6-4. Los acordes de 4-3 en la obra de Scarlatti suelen aparecer preparados para resolverse diatónicamente, sin embargo  $V \frac{4}{3}$  al igual que  $V 7$ , suelen funcionar como una combinación de dominante y subdominante. (Ejemplo 23.) (Para un acorde de  $II \frac{4}{3}$  sin resolución, que en realidad es una superposición de  $IV$  y  $V$ , véase la sonata 206.) (Ejemplo 24.)



EJEMPLO 23. *Venecia X 3 (Longo S 2) K. 420.*



EJEMPLO 24. *Venecia III 1 (Longo 257) K. 206.*

Del mismo modo, los acordes de 4-2 siempre aparecen preparados para resolverse diatónicamente y el  $V^{4/2}$  mezcla dominante y subdominante. Es notable, sin embargo, que Scarlatti nunca resuelve el bajo una cuarta descendente como J. S. Bach lo resuelve en ciertos recitativos. (Ejemplo 25.) El uso ocasional que Bach hace de esta fórmula y de la siguiente condensación armónica, es una admisión directa de la función de subdominante, lo que llamaríamos la inversión de un acorde de séptima de dominante. (Ejemplos 26 y 27.)

Frecuentemente, en un pasaje en el que aparece preparado un 4-2, Scarlatti evita sobrecargarlo mediante la eliminación de la segunda. Este es el caso en particular de  $V^{4/2}$  que se convierte en  $VII^{6/4}$ . (Ejemplo 28.)

[Evangelist]

Die a - ber vor - ü - ber ging - en, lä - stert - en  
ihn und schüt - tel - ten ih - re Köp - fe, und sprachen:

EJEMPLO 25. J. S. Bach: Pasión según San Mateo, *Werke*, IV, pág. 223.

Evangelist Petrus

Er sprach: Ich bin's nicht

EJEMPLO 26. J. S. Bach: Pasión según San Juan, *Werke*, XII<sup>1</sup>, pág. 29.

[Evangelist]

Und sie sassen all - da, und hü - te - ten sein.

EJEMPLO 27. J. S. Bach: Pasión según San Mateo, *Werke*, IV, pág. 223.



EJEMPLO 28. *Venecia XII 7 (Longo 206) K. 490.*

### *Movimientos cadenciales versus diatónicos en la armonía*

Toda la armonía de Scarlatti o es cadencial o está formada por el movimiento diatónico de las partes. Las cadencias pueden ser concluyentes o meramente provisionales, pueden definir grandes secciones de una pieza o simplemente repetirse en una serie de pequeños pasajes secuenciales. Muchísimas sonatas de Scarlatti ofrecen un marcado contraste entre las secciones dominadas por la cadencia y las dominadas por el movimiento diatónico de las partes. En cada una de sus sonatas, la porción final que establece la tonalidad de cada una de sus partes está dominada por cadencias; sin embargo, la distinción entre secciones cadenciales y no cadenciales queda oculta a menudo por la ornamentación armónica secundaria y por las figuraciones diatónicas en las secciones cadenciales, además de por la inserción de cadencias secundarias en los fragmentos no cadenciales de la pieza. Esta distinción queda clara en la sonata 190; y mucho más en la sonata 456 entre la sección final de la segunda parte (compases 59-77), basada solamente en *la, re, mi* y *la*, y el movimiento uniforme paso a paso de los bajos en la sección anterior (compases 36-58) que se mueven desde *mi* hasta *la*, pasando por *fa* sostenido, *sol* sostenido, *fa* sostenido, *mi*, *re* sostenido, *re* natural, *do* natural, *si*. Además, la única vez que se aleja de la armonía de tres acordes en toda la primera parte de la sonata, es entre los compases trece y quince. Como siempre, esto se puede explicar por el movimiento paso a paso de las partes y por los pedales internos sostenidos que producen superposiciones momentáneas de elementos tomados de dos o de los tres acordes básicos.

La cadencia frigía sobre un bajo que se mueve diatónicamente (subdominante menor, dominante mayor, ornamentado a menudo por la relativa mayor de la subdominante menor, que conduce a una tónica mayor bien real o sobreentendida) (ejemplo 29), aparece una y otra vez en las sonatas españolas, al igual que se escucha en la actualidad en toda la música popular española. A Scarlatti le gusta usarla en particular en el trayecto modulador de la segunda mitad, en los pasajes osci-



EJEMPLO 29.

lantes que aparecen antes del establecimiento definitivo de lo dominante de conclusión de una mitad. Generalmente aparece borrosa debido a la prolongación de los puntos de pedal y al sonido simultáneo de varios de los elementos de la armonía de sus componentes que forman *accicaturas* (ejemplo 30).



EJEMPLO 30. *Parma III 24 (Longo 204) K. 105.*

Esta presencia borrosa se da, en particular, cuando Scarlatti no quiere que la cadencia resulte muy marcada, cuando desea continuar la frase, para eliminar cualquier sugerencia de finalidad (véase ejemplo 45), o cuando pretende que el resultado de la tonalidad quede ambiguo. Estos pasajes suelen ofrecer un contraste marcado con las cadencias definidas de la sección tonal.

### *Intensidades armónicas verticales*

La red de intensidades armónicas es mucho más floja en Scarlatti que en muchos otros compositores del siglo XVIII. Ello se debe en parte a que las uniones horizontales de las voces por separado son mucho más endebles que, por ejemplo, en Bach. Las suspensiones de Scarlatti no suelen tener tensión. Bach las emplea para dar más fuerza al tejido armónico, Scarlatti para crear color superficial o como inflexiones quejumbrosas momentáneas. A menudo, Scarlatti destruye deliberadamente la tensión que podrían crear las suspensiones, disonancias o notas sensibles al no resolverlas siguiendo el estilo ortodoxo. Se limita a lanzarlas al aire como si fueran chispas; su calor no se transmite de una parte de la frase a la otra como sucede en la obra de Bach. Se diría que cualquier tensión esencial mantenida, como la que implica la armonía alemana, repele a Scarlatti y que aprovecha toda ocasión para evitarla. En su obra no existe la fluctuación organizada de la intensidad que, partiendo de consonancias llega hasta las disonancias extremas, tras pasar por las disonancias medias, característica que otorga una forma armónica específica a cualquier coral o recitativo de Bach (ejemplo 31), o por la misma razón, a cualquier movimiento de Mozart.





EJEMPLO 31. J. S. Bach: Coral Es ist genug (*Cantata* 60), *Werke*, XII<sup>2</sup>, pág. 190.

La escala de tensiones de Scarlatti se centra en la fuerza ejercida por las tonalidades más remotas del centro tonal y en los choques e intensificaciones verticales momentáneas creadas por notas fugaces y sonidos antiarmónicos opuestos a la pauta armónica sencilla. Scarlatti evita la fuerza esencial al destruir el entramado horizontal, salvo en las fuerzas más sencillas y de más clara unión, por ejemplo, dominantes relativas mayores y menores y movimiento melódico paso a paso, las cuales ornamenta y dispone de tal modo que crean la ilusión de un vocabulario armónico mucho más rico del que en realidad existe.

Las armonías amplias, abiertas, y hasta cierto punto sin relieve, han sido durante mucho tiempo una característica de la música italiana y de manera muy marcada, en especial, del estilo teatral, donde la declamación apasionada se eleva sobre armonías que por sí mismas apenas sí contribuyen a realzar la expresividad y que a veces casi no parecen tener nada que ver con las espontáneas melodías que flotan por encima. Los italianos tienen más en cuenta las partes superiores que los bajos; sin embargo, con una gran frecuencia, los bajos trillados de Bellini y de las primeras obras de Verdi reciben una gracia trágica derivada de los milagros que se producen sobre ellos.

Las más atrevidas libertades de Scarlatti son inteligibles gracias a la sencillez de las armonías básicas (véase el ejemplo 32, «corregido» por Longo con cuatro séptimas consecutivas, una tras otra, cuando en realidad no son otra cosa que la ornamentación superficial de una sencilla fórmula cadencial), y a la evidencia de su fidelidad a un centro tonal, sin tener en cuenta que este centro esté fijo o cambie momentáneamente.



EJEMPLO 32. Venecia III 17 (Longo 309) K. 222. (En el original y en el texto de Longo. Este copió el original en una nota al pie de página.)

Por otra parte, esta unión aparentemente endeble de muchos movimientos lentos de Scarlatti queda clara a un oyente acostumbrado a una mayor intensidad de las armonías individuales gracias a la orientación de las armonías sencillas alrededor de un centro tonal. Las progresiones armónicas, bien entretreídas y de sonido sencillo y claro, de los pasajes rápidos, a veces parecen perder su fuerza con un tempo lento, a menos que se las escuche según los términos del gran alcance de la estructura tonal.

*Peculiaridades esenciales del tratamiento scarlattiano:  
sustracción y añadido de voces, trasposición de  
voces, éllipsis armónica, puntos de pedal reales y sobreentendidos.*

Para comprender la solidez del estilo armónico de Scarlatti en su música para clavicémbalo, es necesario tomar en consideración diversos procedimientos típicos del compositor que se destacan en dicha música, incluida también su propia música vocal, ya que es de más fácil explicación siguiendo los términos de la teoría convencional de los siglos XVII y XIX.

El empleo impresionista del clavicémbalo por Scarlatti deja ver, en gran medida, la libertad existente en la relación occidental de la armonía vertical de este instrumento con la guitarra. Esto queda claro, en particular, en la costumbre scarlattiana de sustraer y añadir voces sin preparación, bien motivada por el sonido o la inflexión del clavicémbalo o por el color armónico, o por una ambigüedad deliberada cuando ésta es necesaria. Una y otra vez omite ciertos elementos o intervalos complementarios de un acorde, por ejemplo, la tercera y hasta la quinta de un acorde final de tónica en una cadencia, para otorgarle fluidez o ligereza. Los da por sentado o sobreentendidos, y así deben considerarse, ya que lo ideal sería que estuviesen presentes de verdad (esto lo demuestran muchos de los intervalos complementarios añadidos por Longo a los acordes). La red horizontal de la armonía apenas si se ve sostenida por más de dos partes exteriores, actuando las otras como meros complementos. Soler dice en su *Llave de la modulación*, capítulo X, al hablar de la modulación (pág. 84): «...(Todos los movimientos principales de las partes deben concentrarse en las voces exteriores ya que)..., el oído escucha estas dos partes mucho mejor que las que se hallan en el centro, en toda modulación debe observarse que las voces del centro, las de alto y tenor, sólo acompañan según la consonancia que se va a producir.»

La mayoría de las consecutivas «prohibidas» de Scarlatti, cuando no quedan explicadas en términos del doblamiento y refuerzo instrumental, como sucede en la mayor parte de sus octavas paralelas y muchas de sus progresiones de partes no vocales y en apariencia no relacionadas entre sí, pueden justificarse como resultado de la costumbre inveterada de traspasar e intercambiar las partes al tocar el clavicémbalo. La progresión armónica esencial es perfectamente correcta en términos de las dos partes exteriores que sirven de guía; la falta de correspondencia entre el desarrollo de las partes anotadas y el desarrollo convencional de las armonías, cuyas voces interiores intercambiables representan, preocupan únicamente al ojo y no al oído. Cuando en una séptima de dominante Scarlatti traspone a una parte superior el bajo de subdominante, *nota bene*, nunca lo coloca en la parte más alta, sino que deja que se funda en la textura de las voces interiores. Con frecuencia, Scarlatti



plasma al clavicémbalo una progresión que en realidad se basa en un simple encadenamiento de armonías que siguen todos los requisitos ortodoxos de los tonos o suspensiones comunes, en términos de quintas consecutivas y movimiento de las partes cuya apariencia es totalmente antivocal. Sin embargo, si se la considera según los términos del intercambio y trasposición de las partes, este pasaje define una progresión de la máxima sencillez y ortodoxia, además de ser rica en tonos comunes. (Ejemplo 34.)



EJEMPLO 33. *Venecia IX 7 (Longo 275) K. 394.*



EJEMPLO 34.

Bastante a menudo, Scarlatti plasma, en especial en las primeras sonatas, la secuencia descendente de acordes de sexta, en quintas consecutivas quebradas entre las partes superiores. (Ejemplo 35.) Desde luego, esto se debe a la progresión convencional de tres voces, las cuales aparecen intercambiadas de tal modo que suenan perfectamente bien en el clavicémbalo. (Ejemplo 36.)



EJEMPLO 35. *Essercizi, 18 (Longo 416) K. 18.*



EJEMPLO 36.

Un ejemplo excelente de la trasposición de voces y octavas característica de Scarlatti es un pequeño detalle que se encuentra en los compases 28-33 de la sonata 464 y en su pasaje paralelo. (Ejemplo 37.) Este no se puede explicar fácilmente según



EJEMPLO 37. *Venecia XI, 11 (Longo 151) K. 464.*

sus propios términos, y puede ser motivo de que un estudioso encargado de su edición tienda a «corregirlo», como hizo Longo, a menos que tenga en cuenta otros ejemplos de esta costumbre scarlattiana. Lo que en realidad sucede es que el *fa* sostenido, eliminado por Longo en el compás 29 (a favor de un *mi*), es una suspensión preparada por el compás anterior. Además, y según los términos de la armonía vocal, otra voz, una octava superior, ha servido también de preparación. La verdadera progresión de la voz superior en los compases 28-31 es *sol, fa* sostenido, *mi, re*. Por otra parte, la «corrección» de Longo quita relieve a la frase armónica al eliminar la intensidad vertical del compás 29 y dar un valor casi igual a la del compás 30.

Con frecuencia, Scarlatti no sólo da por sentado o sobreentendidos los intervalos por separado de un acorde, sino que también omite todo un acorde que da por sentado o sobreentendido en el sentido general de la progresión. Con ello se relaciona su costumbre de reducir pasos esenciales de una progresión para que no sean reconocibles de inmediato. (Véase ejemplo 47.)

El punto de pedal es uno de los recursos predilectos de Scarlatti para unir progresiones armónicas inesperadas y preparar la imbricación y superposición de las armonías. Exceptuadas sus fugas, los puntos de pedal de Scarlatti sólo se dan, si bien de modo breve, en los bajos. Debido a ello, los verdaderos bajos de Scarlatti, como puntos focales de la tonalidad, se hallan con una misma frecuencia en el centro o en la parte superior o en la parte inferior de su tejido musical. (Véase sonata 14, compases 12-17, etc., donde hay un pedal de dominante mantenido en suspenso en el aire, mientras la parte inferior se eleva para alcanzarle; o en la sonata 12, donde en los compases 14-18, etc., se eleva una serie de puntos de pedal metálicos en terceras, en la parte superior.) En general, sin embargo, los puntos de pedal de Scarlatti aparecen sumergidos en las partes interiores, mientras las reiteraciones de la figuración los mantienen, o desaparecen momentáneamente, o ceden su puesto temporalmente a los cambios ornamentales de los detalles armónicos. En las voces interiores, con frecuencia, los puntos de pedal ocasionales destellan como un fulgor en una superficie de bronce sin pulir, como si los tocasen las trompas o las cuerdas abiertas de una guitarra. (Véase sonata 8.)

Scarlatti se inspiró, al parecer, en las cuerdas abiertas de la guitarra para crear sus puntos de pedal, como sucede en la sonata 26, cuya concepción parece basarse en su casi totalidad en este instrumento. La mitad aproximada de los ciento cuarenta y ocho compases de esta sonata contienen puntos de pedal inequívocos. La pri-



mera mitad está dominada por dos pedales principales, uno en la dominante de la dominante (compases 30-32) y el otro en la dominante que, aunque a veces quebrada, rige el resto de la primera mitad (compases 43-68). (Ejemplo 38.) Este es uno de los ejemplos más claros de la inmensa cadencia que rige la estructura esencial de la sonata scarlattiana.

EJEMPLO 38. *Essercizi 26* (Longo 368) K. 16.

En la sonata 321 en *la* mayor, Scarlatti pretende que, en un pedal interno «co-rregido» por Longo, suene la nota *si* en ambas mitades de la obra. Este es un ejemplo excelente de la sencillez fundamental del pensamiento tonal de Scarlatti. En esta pieza establece muy pronto la dominante, pero dado que necesita la dominante de la dominante, y sin otorgarle a ésta una sección separada como suele hacer, se limita a que la nota suene mientras suceden otras cosas, intensificando la armonía. En el reenunciado usa esta dominante de la dominante para añadir fuerza a la dominante que una reaparición inesperada de la tónica ha debilitado. (Ejemplo 39.)

*[Allegro]*

Alteraciones de Longo

\* 29 - 32    31 - 32    33 - 34

\* Original citado en nota al pie de página. Longo no tiene en cuenta la discrepancia de los compases 31-32. En el texto de los compases 72-75, Longo, en realidad, copia las notas del texto de Venecia, aunque afirma haberlas cambiado. La versión que cita en notas al pie de página, como la original, es sin duda alguna el resultado de un error.

EJEMPLO 39. *Venecia VI 26 (Longo 258) K. 321.*

*Superposición armónica*

El recurso más notable de Scarlatti, en gran medida original en su época y origen de la mayoría de los «modernismos» que todavía hoy consideramos sorprendentes, es la superposición de una armonía a otra. La mayoría de los compositores han empleado este recurso en un sentido limitado. Lo encontramos en el choque de elementos derivados de la dominante y la tónica en la llamada cadencia de Corelli; en anticipaciones, notas fugaces y suspensiones o puntos de pedal más o menos convencionales, así como en la acumulación de los elementos decorativos superficiales, mediante timbres instrumentales variables que no siempre concuerdan con el bajo fundamental, como sucede en los conciertos de Brandenburgo de Bach. Lo encontramos en las ambigüedades de ciertos recitativos (véanse ejemplos 26, 27) o como aparece en algunos preludios para teclado y en la *Fantasia cromática*, en la ambigua tierra de nadie que existe entre una armonía claramente definida y otra. Sin embargo, nunca antes se utilizó con la libertad y fluidez de Scarlatti. Anticipándose hasta cierto punto a algunas de las prácticas características de un Stravinsky, Scarlatti, a veces, combina osadamente sus armonías básicas, en vez de permitir que un acorde básico se colorea temporalmente por elementos tomados por otro.

Las superposiciones armónicas de Scarlatti se preparan de diferentes modos, el más convencional surge de los recursos corrientes de la suspensión, el enlace de elementos de un acorde con los de otro.



A veces las armonías superpuestas se preparan y se hacen inteligibles mediante puntos de pedal totalmente convencionales. Otras veces estos puntos de pedal se ven interrumpidos o meramente sugeridos. En los casos más complicados con frecuencia suenan simultáneamente dos o más puntos de pedal. (Véase ejemplo 42.)

En muchos casos, las progresiones armónicas convencionales, especialmente las cadencias, se contraen hasta que sus elementos individuales suenan a un mismo tiempo, sin que parezca que tengan preparación, y las voces interiores por separado se trasponen e intercambian sus funciones. (Véanse ejemplos 43, 47.)

Con frecuencia, Scarlatti omite deliberadamente el paso preparatorio que explicaría de inmediato el encadenamiento de una combinación armónica singular, pero cuya existencia eliminaría todo sentido de sorpresa. (Véase ejemplo 47.)



EJEMPLO 40. *Venecia VIII 2 (Longo 448) K. 359.*

Un pasaje como el del ejemplo 40 presenta *sforzatos* armónicos sobre puntos de pedal que parecen ser acordes de novena; sin embargo, cualquier persona que conozca los ejemplos más claros de superposición hechos por Scarlatti en pasajes similares, reconocerá que son elementos superpuestos de subdominante y dominante, y que la omisión llevada a cabo por Scarlatti de la resolución de la novena aparente en el compás 30 y en pasajes paralelos (compases 107, 113, 115) es perfectamente intencionada, ya que no quiere sobrecargar el acorde de 6-4 siguiente. De igual manera, el músico abandona la quinta disminuida de un acorde de 6-5 en los compases 39-40 sin resolverla, ya que no es una disonancia auténtica preparada por una suspensión, a pesar de tener este aspecto, sino una línea imbricada de una armonía previa que funciona en un sentido puramente armónico, superposición que no se ve sujeta a las mismas leyes que una plasmación exclusivamente melódica de una progresión armónica. Resulta significativo que Scarlatti nunca coloque estas disonancias sin resolución en una auténtica voz superior. La textura esencial de dos voces, que no es necesariamente lo que primero ven los ojos, sino la que posible-

mente subyace debajo de los caprichos scarlatianos de figuración o trasposición de voces u octavas, siempre obedece las reglas ortodoxas de la armonía vocal. La alteración hecha por Longo cambiando un *re* en un *la*, segunda corchea del compás 40, introduce un acorde de 4-2 que tiene tal peso que resulta totalmente antiscarlattiano en este contexto.



EJEMPLO 41. *Venecia XV 27 (Longo 232) K. 124.*

En el ejemplo 41 aparece una muestra extrema de superposición. Tiene lugar en el curso de una modulación, desde el tono de *fa* menor a *re* mayor, momento en que Scarlatti ha llegado a un acorde de séptima disminuida en *do* sostenido, que no es otra cosa que una combinación de elementos de dominante y subdominante en *re* menor. Sin tener en consideración los convencionalismos, ni las inclinaciones que puedan tener las personas que en un futuro se vayan a ocupar de su edición, Scarlatti resuelve la mano izquierda en *re*, manteniendo el pedal en *sol* y moviendo la parte superior en octavas con el bajo, elementos de adorno derivados de un acorde de *sol* menor en los de un acorde de *re* menor, con resultados asombrosos. En el giro decisivo hacia *re* en el compás 95, deja que se apague el punto de pedal sobre *fa* que se oye desde el compás 83. Es como si se moviese hacia *sol*; sin embargo, en otro contexto podría haberlo abandonado sin ninguna preocupación como un sonido agonizante. A propósito, nada puede haber más ajeno al fraseo armónico y declamación instrumental de Scarlatti que el añadido hecho por Longo para complementar el acorde de *re* mayor del compás 102. Scarlatti escribió exactamente la textura que quería. Todas las llamadas *acciaccaturas* de Scarlatti son explicables por uno o varios de los significados ya mencionados. No son racimos de sonidos (*tone-clusters*), ya que son manchas disonantes arbitrarias. Tampoco son complementos casuales de intervalos diatónicos ni el sonido simultáneo de notas vecinas; son las expresiones lógicas del lenguaje armónico de Scarlatti y las manifestaciones orgánicas de su estructura tonal.

Las *acciaccaturas* de la sonata 119 se han citado una y otra vez como ejemplos de disonancias extremas o de notas de adorno interpoladas, complementos de los intervalos o notas vecinas usadas según el estilo de Gasparini o Geminiani. (Ejemplo 42.) La disonancia es bastante extrema; en el compás 163 (por lo menos en la versión «no corregida») todas las notas de la escala de *re* menor, con excepción de su tercera, suenan al mismo tiempo. En la realidad, sin embargo, estas disonancias no son disonancias que exigen el tratamiento melódico y las resoluciones de la armonía vocal; no son otra cosa que líneas de la armonía de tónica, dominante y subdominante, a las que se permite alejarse hacia puntos de pedal para que coincidan y choquen entre sí. Fijémoslos en los siguientes puntos de pedal: en *re* (compases 18-34), en *la* (compases 36-44, con la excepción del compás 39), en *la* (compases



[Allegro]

EJEMPLO 42. *Venecia XV 22 (Longo 415) K. 119.*

51-65, 96-106), en *mi* (compases 106-115), en *re* (compases 150-162, 163-175, 176-186). Excepcionalmente aparece imbricado un punto de pedal en *la* con este último punto de pedal en *re* (compases 161-170, 172-175), y otro en *mi*, con el ya citado (compases 162-168). En otras palabras, todos los elementos de una cadencia en *la* (con la excepción de un *sol* sostenido que en realidad confirma la dominante), aparecen combinados no sólo en acordes separados, sino en puntos de pedal simultáneos, que desdibujados forman un conjunto de disonancias oscilantes que desembocan en una vibración cacofónica, debido a la presencia de los elementos de una cadencia en *re*, la cual nace del añadido de una subdominante en *sol* menor al *la* y al *re*. Apenas es posible involucrar en mayor grado una armonía puramente de dominante, en el contexto de un esquema tonal limitado. Esta mezcla de armonías superpuestas, se diluye al final de la pieza en una serie de cadencias claras y sin concentración.

### *Contracciones y extensiones*

La técnica de Scarlatti dirigida a ampliar o contraer una progresión armónica básica, queda totalmente clara en sus fórmulas cadenciales. Sus progresiones cadenciales pueden ser grandes o pequeñas. Las secciones finales de cada mitad de una sonata sólo son una gran cadencia reiterada y coloreada por diversos tratamientos

de la superficie. Tomando como medida una proporción que abarque la mitad o casi la mitad de una sonata, las cadencias de Scarlatti pueden contraerse sin límite. La cadencia de grandes proporciones puede estar formada por cadencias repetidas más pequeñas o verse dilatadas por encadenamientos o falsas cadencias que demoran su conclusión. Las cadencias menores pueden verse reducidas a sus IV, V, I básicas, o condensarse aún más hasta un punto en que una armonía suene encima de otra. Los acordes iniciales de la sonata 175 (ejemplo 43) no son más que este tipo de cadencias condensadas, aunque en este caso no tengan preparación (véase también la sonata 490, compases 35-37, etc.).



EJEMPLO 43. *Venecia I* 28 (Longo 429) K. 175. (Longo da la mano izquierda tal como aparece en el ejemplo, y a pie de página cita el original de los compases 2-6, aunque no el número 1.)

Esta contracción de las fórmulas cadenciales es uno de los principales métodos de Scarlatti para variar el movimiento armónico dentro de una pieza. Las cadencias pueden ser amplias y expandirse al final de la obra. Sus elementos pueden contraerse o velarse en el centro en los pasajes modulatorios, o convertirse en secundarias de armonías creadas por el movimiento diatónico. Cuando Scarlatti acelera las cadencias, los elementos pueden aparecer tan amontonados que dan pie a una llamada *acciaccatura*, al igual que las aspas de una hélice que se mueven a gran velocidad crean una imagen difusa. En la sonata 119, los elementos de los tres acordes cadenciales chocan y dan pie a una confusión disonante en el centro de la pieza, para surgir luego, al final de ambas mitades, definidos, evidentes y separados. (En esta obra, el ritmo aumenta a corcheas en las cadencias contraídas y se acelera a semicorcheas a medida que las cadencias se expanden al final de la pieza.) Véase la sonata 466 en *fa* menor, que ofrece una serie de cadencias, de *sol* a *do*, que abarcan los 34 compases de la primera mitad de la sonata, con la excepción de los cinco primeros. La cadencia que se corresponde con ésta en la segunda mitad, de *do* a *fa*, abarca los compases 50 a 76. El resto de la sonata presenta en su totalidad cadencias modulatorias más breves, que Scarlatti manipula de forma tan prodigiosa que constituyen una obra continua y bien integrada.

La más común de todas las superposiciones y contracciones de Scarlatti es la fusión de una subdominante oscilante con una dominante, como se da en la sonata 105, mediante el uso de pedales simultáneos y seguidos, tomados de las quintas de ambos acordes. (Véase ejemplo 30.) El proceso de contracción resulta claramente visible en un pasaje similar de la sonata 96, donde las quintas consecutivas (justificadas por la contracción subsiguiente) de subdominante y dominante, se oyen primero por separado, y después se funden en un pasaje, cuyo final fue «corregido»



por Longo debido a que Scarlatti utilizó una sexta napolitana en la voz superior que enfrenta un *si* bemol al punto de pedal del *si* natural (compás 68). (Ejemplo 44.)



EJEMPLO 44. *Parma III 29 (Longo 465) K. 96. (La ligadura del compás 68 está tomada de Venecia XV 6.)*

Las contracciones o superposiciones llevadas a cabo por Scarlatti de los elementos cadenciales, bien sean de IV, V o de IV, V, I, suelen presentarse cuando desea evitar la conclusión para no interrumpir la continuidad o para no establecer una orientación tonal definitiva en el momento menos idóneo de la pieza. Por ejemplo, en la sonata 216, compases 93-94, Scarlatti no quiere que sus cadencias sean muy marcadas. (Ejemplo 45.) Como dominante conclusiva, *si* mayor tiene que quedar establecida con un sentido vago; no debe acabar como una tónica. (No se puede cometer mayor error al interpretarlas que disminuir la intensidad de estas cadencias, ya que establecen la dominante definitiva justo antes de que nos lleven a la tonalidad de cierre.) En los compases 90-93, en lugar de enunciar un *mi* mayor claramente subdominante de *si*, oscurece la cadencia al hacer que suenen elementos de esta armonía en la segunda pulsación, al mismo tiempo que el *fa* sostenido mayor dominante de *si*.



EJEMPLO 45. *Venecia III 11 (Longo 273) K. 216.*

En la sonata 216, compases 22-27, hay contracciones de dos cadencias frías, veladas por omisiones, inversiones y superposiciones, es decir IV y V de *si*, y IV y V de *mi*, que oscilan de un extremo a otro y producen una ambigüedad total entre tónica y dominante en el punto central de la primera mitad de la sonata. (Ejemplo 46.)

EJEMPLO 46. *Parma IV 26 (Longo 273) K. 216.*

Como ya hemos visto, un gran número de las *acciaccaturas* de Scarlatti están formadas por cadencias condensadas. Así nacen las asombrosas disonancias de la frase repetida tres veces con que se inicia el desarrollo de la sonata 215. Son tan sorprendentes que Longo las «corrigió». (Ejemplo 47.) La elevación en un tono completo de cada repetición de la frase no está formada por trasposición ni por el desplazamiento físico de la tonalidad durante un instante, como parece ser el caso, en principio, en pasajes parecidos de Scarlatti, o de Beethoven. Hay un encadenamiento perfectamente uniforme de las tonalidades relacionadas entre sí por las cadencias, si bien algunos de los pasos aparecen condensados y otros son omitidos. El primer enunciado de la frase forma una cadencia en *fa* sostenido (doble dominante de *mi* mayor), sin embargo, se omite la resolución en *fa* sostenido. El segundo enunciado de la frase comienza en la relativa menor de *fa* sostenido (*re* sostenido o *mi* bemol), se altera a mayor como dominante de *sol* sostenido o *la* bemol. Por un proceso parecido, llegamos a *fa* o *mi* sostenido al iniciarse el tercer enunciado de la frase. Ello conduce a *re* bemol o *do* sostenido; el pasaje siguiente retrocede, pasando por *fa* sostenido, hasta llegar a la dominante *si*.

Analicemos el primer enunciado de la frase en *fa* sostenido (compases 42-45), donde comprobaremos el origen de las disonancias «corregidas» por Longo. Primero, debemos suponer que la dominante y la tónica cambian continuamente de mayor o menor o quedan en la ambigüedad. El compás 42 nos da la clave de las compresiones de todo el pasaje.



\* Longo alteró este acorde en su texto al eliminar los dos *fa* sostenidos, cosa que repitió en pasajes paralelos, aunque a pie de página cita el original.

EJEMPLO 47. *Venecia III 10 (Longo 323) K. 215.*

Primera pulsación: *do* sostenido (V).

Segunda pulsación: *do* sostenido, *si* (menor) (V, IV).

Tercera pulsación: *do* sostenido, *fa* sostenido menor, *sol* sostenido mayor (V, IV menor de V, V de V).



En otras palabras, primero tenemos un *do* sostenido solo, luego una cadencia fría condensada en *do* sostenido mayor, después una cadencia completa condensada en *do* sostenido menor, que inmediatamente se transforma en *do* sostenido mayor, dominante de *fa* sostenido (compás 45).

### *«Correcciones» de Longo e intenciones de Scarlatti*

Nada demuestra mejor la originalidad de la armonía de Scarlatti, y su desapego de las nociones ortodoxas que las «correcciones» con que Longo salpicó su edición de las obras de Scarlatti, o la reescritura completa de alguna de sus sonatas llevada a cabo por Hans von Bülow. En ambos casos, las alteraciones del texto de Scarlatti son muy eruditas; sin embargo, se basan en un concepto de su estilo muy extendido y equivocado, y en la incapacidad general de reconocer que había inventado un sistema sólido de tratamiento armónico que no compartió con ningún otro compositor del siglo XVIII.

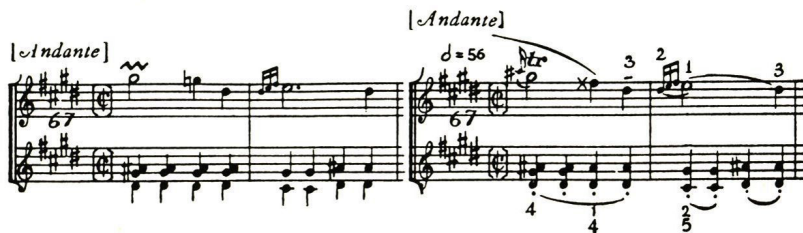
Resulta sorprendente que un músico de la sensibilidad y conocimientos de Longo se sintiese obligado a hacer tantísimas enmiendas, dejando a un lado el hecho de que comprendiera o no el vocabulario armónico de Scarlatti. Queda perfectamente claro que estas peculiaridades del compositor son intencionadas y forman parte de su estilo y no se pueden alterar sin falsificarlo. A casi todas estas «correcciones», les sigue inmediatamente un pasaje que desafía toda alteración, y deja a la vista la falta de solidez de la «corrección» y la imposibilidad completa de volver a enunciar a Scarlatti siguiendo los términos de la armonía convencional. Véase, por ejemplo, la «corrección» fallida de Longo del empleo claramente intencional de octavas paralelas entre soprano y bajo en la sonata 258, compases 1-8, comparados con los compases 9-16, en los cuales Scarlatti deja de manifiesto que su intención básica fue la repetición de la progresión diatónica del bajo.

Si no se tienen en cuenta las equivocaciones y errores por falta de conocimientos del copista de los manuscritos, casi todas las enmiendas de Longo son innecesarias, y bajo ningún concepto tan lógicas como él las consideraba. La prueba de esta falta de lógica reside en el inmenso número de pasajes parecidos que se vio obligado a dejar «sin corregir», debido a que eran parte orgánica de la pieza. Aparte de que el músico del siglo XX es más receptivo a las disonancias, hay que tener en cuenta que está también mejor preparado para entender recursos como son pedales internos, trasposición de voces y superposiciones y contracciones armónicas que justifican cada uno de los pasajes que Longo y sus contemporáneos tomaron por ilógicos y arbitrarios.

Sin embargo, hay que admitir que la frecuente contracción de voces de Scarlatti parece menos lógica. Quizá sólo los intérpretes de continuo y los clavicembalistas expertos estén preparados para entenderla. A lo largo de toda la historia del bajo continuo, fue privilegio de su intérprete el crear gradaciones a nivel del sonido relativamente inflexible del clavicémbalo, enriqueciendo o debilitando la plasmación de los acordes del bajo figurado. Existe una gran discrepancia entre la plasmación de un continuo que parece perfecto en la partitura y otra que suene bien en su interpretación, que apoye las partes solistas sin destacar, moldee un entorno flexible a la obra, y logre una auténtica coherencia del conjunto. Siempre que se conserve

la continuidad básica, siempre que se añada al bajo una línea convincente y bien desarrollada, y siempre que se apoye la estructura rítmica esencial, las libertades que se pueden tomar son casi ilimitadas en el desarrollo, en la omisión de las partes, e incluso en la introducción ocasional del doblamiento de consecutivas en las partes interiores.

Con una maestría consumada, Scarlatti concibe sus frases siguiendo los matices de la expresión vocal, como sucede en la sonata 206. (Ejemplo 48.) En los compases



EJEMPLO 48. *Venecia III 1 (Longo 257) K. 206. (Tanto en el original como en el texto de Longo. Longo copió el original a pie de página.)*

67-68, deja que la voz respire y hace que su lamento se convierta en un pianísimo al aliviar la tensión momentánea las disonancias de su acompañamiento en quintas abiertas. Las «correcciones» sugeridas por Longo no sólo son fallidas en este pasaje al reducir las armonías de Scarlatti a los convencionalismos de la época, sino que su fraseo, en todo momento, deja ver una comprensión completamente equivocada de la declamación de la parte vocal.

Véase el ejemplo 49, donde una serie de complementos inútiles de los acordes otorgan una pesada uniformidad a la estilización de los finales de frase y los matices de color aplicados por Scarlatti.

Si en una ocasión las correcciones de Longo no lograron hacer que una pieza extraña sonase menos extraña a unos oídos convencionales, ésta es la sonata 208. Incluso el experto conocedor de Scarlatti, durante un momento, puede sentirse desconcertado por la aparente torpeza del acompañamiento de la voz principal, por el descuido con que la voz define una armonía totalmente diferente de la del acompañamiento, por la tendencia que tiene el mismo acompañamiento a disolverse en octavas, a moverse paralelamente a la voz principal y a dejar las disonancias en suspenso aparente sin posibilidad de resolución. (Ilustraciones 43-44.)

En realidad, y si volvemos a fijarnos en el acompañamiento de esta pieza, veremos que los bajos se mueven de una manera sencilla y convencional. Se añaden o sustraen las notas de la voz o voces centrales con el único propósito de dar pie al matiz declamatorio de la frase. En todas las ocasiones en que las disonancias representen suspensiones auténticas, éstas se resuelven de manera perfecta. Las otras disonancias que carecen de resolución, no la precisan según el estilo de Scarlatti, ya que representan superposiciones de la armonía de tónica, subdominante o dominante, en las que se basan todos los acordes de la pieza. Esta obra es un ejemplo



[Allegro]

EJEMPLO 49. Venecia XII 25 (Longo 19) K. 508 en el original y en el texto de Longo.

perfecto de cómo las armonías de Scarlatti no se mueven según los términos convencionales de una voz horizontal que avanza por encima de sus bajos; no son otra cosa que grados de la escala tonal. La voz superior de esta pieza presenta arpeggiados, *appoggiaturas*, notas cambiantes y notas de escape o *échappées* que se enroscan como enredaderas alrededor de la armonía de diversas voces, aunque no de una manera consistente. La voz superior no las describe, se limita a indicarla, del mismo modo que un dibujo hecho con una sola línea puede plasmar las diversas dimensiones del espacio. Los extravagantes intervalos de esta línea vocal, se enredan alrededor de notas imaginarias sostenidas, puntos de pedal y trasposición de

octavas. La línea del bajo constituye el único vínculo sin ornamentación de una armonía con otra. En las partes superiores, las funciones armónicas pueden cambiar de una voz a otra. En este estilo libérrimo y difuso casi no tiene importancia el número de quintas y octavas paralelas que haya entre las partes superiores e inferiores. No socavan la estructura, del mismo modo que las libertades tomadas por un artista al hacer un esbozo a plumilla no implican un desconocimiento de la anatomía.

Por muy sorprendente que parezca a primera vista, esta pieza se basa en una armonía del siglo XVIII completamente convencional. Sólo su tratamiento es anticonvencional, recuerda un tempo *rubato* indicado en la partitura, aunque con sentido armónico. Es comparable a la intención consciente de un tejedor o tintorero que dejara que ciertas hebras de color se apartasen del dibujo de una forma deshilvanada y en apariencia casual. Un punto de color puede aumentar y dar origen a una raya o hebra más destacada de lo que en realidad es necesario y que da a la textura un aire de negligencia y anarquía.

Por toda esta falta de pedantería, Scarlatti es fundamentalmente sólido, ya que escribe invariablemente para el oído y no para la vista; lo que en la partitura puede parecer una concentración injustificable de la textura, o el omitir una resolución en apariencia esencial, siempre queda justificado por el sonido del clavicémbalo.

### *Temperamento igualado y sistema tonal*

El principio de temperamento igualado se da claramente por sentado en todas las obras para teclado de Scarlatti a partir de los *Essercizi*. Por lo menos hacia 1753, y con las dos sonatas en *fa* sostenido mayor (318 y 319), Scarlatti completó el número de tonalidades que utilizaría. Anteriormente había compuesto sonatas en todas las tonalidades, con la excepción de *sol* sostenido menor, *mi* bemol menor y *do* sostenido mayor, aunque con frecuencia, en estos tonos, usa modulaciones momentáneas. Es evidente que conocía las posibilidades ilimitadas de la modulación enarmónica (sonatas 215 y 394). Al contrario que J. S. Bach, Scarlatti no vio la necesidad clara de demostrar que era posible utilizar los veinticuatro tonos escribiendo ejemplos de sonatas en cada uno de ellos. Sin embargo, en general, Scarlatti compuso casi todas las sonatas en estos tonos utilizando el mínimo posible de accidentales. Encabezan la lista *sol* mayor y *re* mayor, y les siguen *do* mayor y *fa* mayor, *si* bemol mayor y *la* mayor. Resulta fácil comprender que Scarlatti conservó asociaciones mentales específicas con determinadas tonalidades. Ello se debe en parte a las costumbres de notación que perpetúan débilmente las tradicionales diferencias del carácter de los modos.

En los manuscritos de Venecia y Parma, al mismo tiempo que aparece la notación moderna de las armaduras, se conserva la antigua notación con un accidente al menos en determinados tonos (en especial *do*, *re*, *sol* y *fa* menor, *la*, *mi* y *si*, por ejemplo). En Venecia XIV y XV, se usan bemoles para anular sostenidos en alguna de las sonatas, becuadros en otras. Es posible descubrir una multitud de similitudes y parecidos temáticos relativos a la atmósfera entre sonatas escritas en un mismo tono. Todo instrumentista se ve conducido por la naturaleza de su instrumento a asignar, por lo menos de modo inconsciente, ciertas características a cada tono. Desde luego, el intérprete de teclado no cuenta con ninguna de las diferen-



ciaciones válidas que afectan a la entonación y son el resultado de las cuerdas abiertas en los instrumentos de cuerda (violín o violoncelo) ni las series de armónicos de los instrumentos de metal, por no hablar de las cuestiones de altura del sonido. Sin embargo, y a pesar de la igualdad teórica absoluta de todos los tonos, el sentido táctil del intérprete suele predominar casi siempre. La sonata 487 resulta tan difícil de imaginar en cualquier otro tono que no sea *do* mayor como el primer estudio de Chopin.

Hay que realzar el hecho de que la diferencia entre el temperamento igualado y desigual no es tan grande como suele pensarse. La innovación del principio del temperamento igualado a comienzos del siglo XVIII casi no tuvo nada que ver con los cambios drásticos aplicados a la afinación de los instrumentos de teclado. Todo el que tenga experiencia en la afinación de clavicémbalos sabe que hay un vasto ámbito de desigualdad posible que no detecta el oyente común, o bien el oído corrige de manera automática (como debe suceder con todas las formas de temperamento) y de acuerdo con el contexto musical. Para el intérprete, que afina su propio instrumento, existen diversas gradaciones posibles de temperamento. Al afinarlo, se pueden favorecer los tonos en los que uno piensa interpretar, hasta el punto de que los otros tonos no suenen bien, o atemperar la afinación lo bastante para que permita modulaciones, aunque se sigan favoreciendo determinados tonos, o hacer que en realidad sea matemáticamente igual. En este último caso, el oído sensible (en especial de un instrumentista de cuerda) se ve obligado a corregir todos los tonos sensibles e intervalos lógicos, si bien todas las tonalidades suenan en realidad igual. Debe quedar claro para todo músico que tiene experiencia como afinador, que el temperamento igualado existía en cierto grado en los instrumentos de teclado bastante tiempo antes de que el reconocimiento de su principio abriese el camino para la modulación enarmónica ilimitada y la posibilidad teórica de usar los veinticuatro tonos partiendo de una base de igualdad. A pesar de su indudable importancia acústica, el temperamento igualado es mucho más importante como teoría compositiva que como guía para la práctica real.

No hay evidencia alguna que pruebe que Scarlatti concibiera su sistema modulador siguiendo el círculo de quintas; sus modulaciones cadenciales apenas si van más allá de la dominante, lo cual es perfectamente lógico, ya que ningún compositor desea hacer sólo un uso limitado de la modulación mediante quintas. Más propio de Scarlatti es el llegar a puntos distantes mediante la alteración de una tónica de mayor a menor o viceversa, o mediante el uso de relativas menores o mayores. Hasta en sus piezas primerizas, Scarlatti tiene tendencia a colorear una tonalidad mediante el cambio oscilante de mayor a menor. Pronto extiende ese color al ampliar los horizontes de la modulación, por ejemplo, *sol* mayor, con sus posibilidades innatas de modulación a través de dominante, subdominante y relativa menor (es decir, a través de *re*, *do* y *mi* menor), puede convertirse en *sol* menor. Esto le abre todo el territorio de la subdominante menor (*do* menor) y de la relativa mayor (*mi* bemol). Otras alteraciones entre mayor y menor amplían aún más el territorio (véase sonata 116 en *do* menor, donde Scarlatti usa de manera destacada *mi* bemol menor, la menor de la relativa mayor.)

No sólo el hecho de que mayor y menor sean intercambiables rige las posibilidades moduladoras de una pieza, sino que se convierte en un elemento que sirve para equilibrar toda la sonata. Una sonata en un tono menor generalmente puede

modular a la dominante o a la relativa mayor al concluir la primera mitad. Esta elección o cualquier alteración de la misma determina todo el equilibrio de las relaciones tonales del resto de la sonata. Lo normal es que la mayor module a su dominante al concluir la primera mitad; éste es un esquema mucho más restringido, debido a lo cual Scarlatti suele ampliarlo al alterarlo a menor o usar, a veces, la relativa menor de una tonalidad mayor o la relativa menor de su dominante, creando así un mayor ámbito de las relaciones tonales.

### *Reglas de Soler para la modulación*

Hasta cierto punto, los principios de modulación de Scarlatti, aunque no su concepción de un esquema tonal, se reflejan en la teoría de su alumno, el padre Antonio Soler, quien en 1762 publicó su *Llave de la modulación* con el beneplácito, en el prefacio, de los músicos de la corte española Corselli, Nebra y Conforto. El libro de Soler es una curiosa mezcla de conservadurismo, polémica e innovación. No deja entrever el que conociera otros tratados teóricos que no fuesen los de las tradiciones latina, española o italiana, y la mayoría de sus ejemplos los toma de los teóricos de finales del siglo xvi. La única contribución original de la obra, o la única parte que parece haber tenido alguna influencia en el estilo de Scarlatti o en la música para teclado del propio Soler, es el capítulo X de la primera parte: «Sobre Armonía y Modulación». En gran medida, el resto de la obra parece ser una cortina de humo que protege a estas prácticas de la crítica del conservadurismo eclesiástico, para evitar que a Soler le acusasen de librepensador, cosa muy habitual en España. De ahí que enmascare sus innovaciones con citas frecuentes tomadas de escritores tradicionales, y emplee el segundo libro para exponer la música ortodoxa. Además, creó los cánones enigmáticos del final para despistar a sus perseguidores.

El tratado de Soler apenas es adecuado como explicación de los procedimientos de modulación de Scarlatti, debido, sobre todo, a que sólo se ocupa de explicar los medios para pasar de un tono a otro. No toca en absoluto la teoría de las relaciones tonales ni los principios de la tonalidad estructural. El mismo Soler afirma explícitamente que únicamente explica las modulaciones rápidas (*modulaciones agitadas*), en otras palabras, los medios más rápidos y perfectos para pasar de un tono a otro y no lo que él llama *modulación lenta*, para nosotros el sistema de modulación empleado para crear el esquema tonal de una composición. Dejando a un lado la afirmación de que un tono queda establecido mediante su quinta, Soler nunca habla en términos de dominante, ni tampoco de relativas mayores y menores como tales. Su definición inicial de la modulación (bastante inútil para nuestro cometido) se ve consagrada con referencias tomadas de Cerone (1613) y Zarlino (publicaciones de 1558-1589), a pesar de la marcada influencia de Scarlatti que se detecta en los ejemplos. Sólo en España era posible escribir un tratado de exposición de los principios de la modulación en los veinticuatro tonos mayores y menores y citar al mismo tiempo como autoridades a Zarlino y Cerone. Como muchos escritores de literatura musical, Soler es un dechado de ininteligibilidad. Sus observaciones, citadas fuera de contexto, no tienen ningún sentido: necesitan ser glosadas. Habla de dos puntos esenciales de lo que denomina modulación suave: preparación (*conocimiento*), palabra con la cual quiere decir el establecimiento de la tonalidad deseada mediante



su quinta, o dominante; e interrupción (*suspensión*), lógica únicamente en lo que él llama modulación lenta, en otras palabras modulación estructural, con la cual Soler designa la pausa que separa a un salto de un tono a otro sin un tono común. Estos dos principios, sin duda alguna, aparecen pródigamente representados en la obra de Scarlatti.

Enumero y glosó las cuatro reglas que da Soler para las modulaciones rápidas, es decir, modulaciones temporales y no necesariamente estructurales. Soler las ilustra con los siguientes ejemplos preliminares: (Ejemplo 50).

EJEMPLO 50. Soler, capítulo 10. (Soler escribe estos ejemplos en cuatro pentagramas: soprano, alto, tenor, bajo.)

1. (Unión mediante tono común o suspensión): al pasar de un tono a otro, se debe usar una nota que cree una consonancia con la tónica de ambos tonos. (Por ejemplo, la tercera de *mi* bemol es igual a la quinta de *do* mayor.) Cuando no exista un tono común, se usará una suspensión para unir los dos tonos (o los acordes que los representen).

2. (Uso de la dominante para establecer el tono): para establecer una modulación hay que llegar hasta la quinta de la tonalidad deseada.

3. (Modulación enarmónica): el cambio enarmónico de la notación de sostenidos o bemoles o viceversa, facilitará muchas modulaciones distantes.

4. (Unión mediante el movimiento no simultáneo de las voces): es mucho mejor que las cuatro voces no se muevan a un mismo tiempo sino de manera alternada. En toda progresión las dos voces exteriores se ocupan del movimiento principal, al cual acompañan las voces interiores.

Soler ilustra estas reglas con ejemplos de modulaciones hacia *mi* bemol, tomadas de los veintidós tonos mayor y menor restantes, cuyos ejemplos analiza. Estos aparecen escritos en estilo libre para teclado, que suele ser más estricto y lógico que el de Scarlatti en el desarrollo de las partes interiores, aunque Soler, al igual que el italiano, no se arredra ante un doblamiento de una octava entre las partes.

En el cuarto ejemplo, que ilustra la modulación de *fa* menor a *mi* bemol mayor, aparecen quintas y octavas paralelas típicas de Scarlatti. (Ejemplo 51.) Soler concluye su demostración con ocho preludios modulatorios para teclado que dejan ver en gran medida la notación amanerada de las sonatas de Scarlatti, por ejemplo los mismos signos usados para la ornamentación, e indicaciones como *arbitri* en lugar de *ad libitum* y *deto solo* para indicar un *glissando*.



EJEMPLO 51. Soler, pág. 109, ejemplo 4.

La distinción que Soler hace entre modulaciones temporales y estructurales es importante. El arte de la modulación temporal era bien conocido para aquellos que experimentaban con el cromatismo en el siglo XVII, aunque no tenía ninguna relación con un esquema coordinado de tonalidad basado en la asunción del temperamento igualado. Las reglas y ejemplos de Soler ilustran todos los procedimientos directos de Scarlatti para pasar de un tono a otro, pero apenas contribuyen a explicar el sistema modulatorio de Scarlatti como tal, o su concepción de la estructura tonal.

Sin embargo, a la luz de los principios de Soler, las modulaciones scarlattianas se pueden dividir en dos clases: las llevadas a cabo mediante un encadenamiento uniforme de las partes que se mueven diatónicamente, los tonos comunes, las suspensiones, y los cambios enarmónicos; y las que de un modo abrupto saltan de un tono a otro, generalmente después de una pausa. Las primeras forman parte de las que Soler clasificó como modulaciones rápidas o temporales, siempre que se las considere como, en un grado más o menos limitado, no plenamente dependientes del equilibrio tonal de la obra como un todo. Sin embargo, cuando se les da un realce mayor, son al mismo tiempo modulaciones estructurales y transiciones u ornamentaciones temporales. Las modulaciones mediante saltos suelen quedar justificadas únicamente a la luz de su contexto tonal general, es decir, como modulaciones estructurales, a pesar de la uniformidad oculta con la que a menudo han sido preparadas. Ambos tipos de modulación están destinadas no sólo a pasar de un tono a otro, sino también para crear corrientes cruzadas de tonalidad y para realzar la tonalidad establecida por fragmentos de ambigüedad o incertidumbre deliberada, y todas las bellezas que de ellas resultan. La armonía de Scarlatti sin su técnica modulatoria sería, en realidad, monótona.

#### *Modulación temporal y estructural*

A continuación doy unos cuantos ejemplos característicos de las modulaciones de Scarlatti, aunque sólo a la luz de su significado temporal y retórico, y sin tener en cuenta su función estructural relativa al contexto en su totalidad.



Los pasajes modulatorios en los encadenamientos diatónicos uniformes, que hacen que el oído escuche cada nuevo cambio de armonía con sorpresa, son, debido a su ambigüedad, particularmente deliciosos, aunque la armonía puede seguir una pauta bien conocida o, en realidad, regrese a su punto de partida. Estos pasajes son como una discusión o *jeu d'esprit*, perfecta y brillantemente conducida, repleta de dobles sentidos, semejante a las rarísimas discusiones capaces de mantener en suspenso con su seducción y encanto a todos los comensales o los invitados de una velada. (Ejemplos 52 y 53.) Scarlatti, sin duda, no escribió nada más poéticamente evocador o misterioso que las modulaciones de la sonata 260 o los pasajes que avanzan paso a paso de las sonatas 518 y 420. ¡Con qué deleite entrega uno momentáneamente su sentido de la orientación!



\* Posiblemente debido a un error del copista.

EJEMPLO 52. *Parma XV 38 (Longo 396) K. 551.*



EJEMPLO 53. *Venecia X 5 (Longo 451) K. 422.*

Algunas de las modulaciones más desconcertantes de Scarlatti combinan encadenamientos uniformes con trasposiciones completas de las partes. A uno le sorprenden y no se entera hasta que han pasado. (Véanse las sonatas 264 y 460.)

Las modulaciones por saltos suelen ser absolutamente sorprendentes; a menudo las preceden instantes de silencio ambiguo, que son tan importantes como las notas que separan; son como grotescas propuestas, paradojas, preguntas repentinas que sólo quedan explicadas un momento después. Con frecuencia, hay tanta retórica verbal como significado estructural en estos cambios abruptos o repentinos. Una exclamación, una interjección, o una idea repentinamente drástica interrumpirá de pronto la línea del pensamiento y obligará a quien hable y a quien oiga a dar una explicación. (Véase ejemplo 54; también las sonatas 518 y 132.)

Un caso aún más notable es el salto sorprendente que se da en el compás 82 de la sonata 124 en *sol* mayor. Una pausa sigue a la frase que acaba en *re* mayor (compás 82). Luego, y sin previo aviso, comienza otra frase en *fa* menor, con el efecto más inesperado. En realidad, ha sido preparada por alusiones previas en *sol* menor, quedando su relación con el resto de la pieza totalmente clara en los compases siguientes (*fa* menor es sólo la subdominante de *do* menor, que a su vez es la subdominante de *sol* menor).

Uno de los métodos más notables de Scarlatti para alterar repentinamente la tonalidad, es el desplazamiento, paso a paso, de lo que más adelante queda justificado o bien por el contexto tonal, o bien por el encadenamiento armónico. Véase el salto abrupto de la sonata 494 en *sol* mayor, que pasa de *sol* mayor (dominante de *do* mayor) a *la* bemol en el compás 73, relacionada con la amplia progresión de tonos enteros de la tonalidad desde *si* bemol, a través de *do* menor, hasta *re* menor-mayor, que sirve para preparar una vasta cadencia en *sol* menor-mayor. (Ejemplo 54.)



EJEMPLO 54. Venecia XII 11 (Longo 287) K. 494.

Muchos de los saltos repentinos de Scarlatti sirven para delinear las cadencias, como sucede en la sonata 46. En el ejemplo 55, el salto de *si* mayor (dominante de *mi* menor) a *do* mayor, suena durante un instante como una cadencia falsa de la tonalidad. Teniendo en cuenta un cambio tácito en la pausa de *do* mayor a *do* menor, el salto antes mencionado de *sol* a *la* bemol en el ejemplo 54, puede explicarse en términos iguales como cadencia falsa.

Las trasposiciones ascendentes de frases repetidas tres veces son en particular notables, como se comprueba en las sonatas 261, 215 y 518. Con frecuencia, estos desplazamientos laterales se justifican de inmediato según los términos de un pasaje de transición (sonata 261), por la presencia de un tono común (véase ejemplo 47),



EJEMPLO 55. *Venecia IV 2 (Longo 308) K. 237.*

por una secuencia armónica (sonata 518) o por una elipsis armónica (véase el ejemplo 54, donde se omite la resolución de un acorde de *do* mayor con su tono común con la tercera de *la* bemol, aunque, a pesar de todo, la progresión está vinculada a un movimiento contrario de las dos partes exteriores). Una trasposición ascendente notablemente ingeniosa de una frase repetida tres veces, se halla en los compases 15-27 de la sonata 268. La frase comienza siempre con la misma nota, pero cada vez que acaba lo hace un tono más alto.

Scarlatti une a su virtuosismo de teclado su virtuosismo de modulación. Además de deslumbrarnos con efectos de ejecución brillante, nos sorprende con giros inesperados de la armonía y con los trastornos más audaces y reelaboraciones del equilibrio tonal. Sin embargo, sólo en el contexto de la estructura tonal resulta posible comprender plenamente el modo en que Scarlatti asimiló sus excentricidades cromáticas y sus modulaciones enarmónicas y notablemente distantes a un estilo sólido, creación propia que únicamente creó en las sonatas.





## Capítulo XI

### Anatomía de la sonata de Scarlatti

*El organismo variado de la sonata de Scarlatti. Definición. Identificación y definición de sus partes, el núcleo. El inicio. La continuación. La transición. El pre-núcleo. El post-núcleo. La conclusión. La conclusión posterior. La conclusión final. La digresión. El reenunciado. Formas principales. La sonata cerrada. La sonata abierta. Formas excepcionales. Estructura tonal. Tratamiento del material temático. Las tres tradiciones principales. Enramado de las fuerzas que dan forma a la sonata de Scarlatti.*

#### *El organismo variado de la sonata de Scarlatti*

Si hicieran falta pruebas, nada sería más válido para justificar la vitalidad de las sonatas de Scarlatti que su resistencia a ser analizadas o clasificadas sistemáticamente. Las fuerzas que generan las sonatas de Scarlatti influyen y se oponen unas a otras continuamente, hasta tal punto que casi resulta imposible establecer reglas que el mismo Scarlatti no viole, o definir categorías que éste no derribe.

No hay evidencia que pruebe hasta qué punto Scarlatti tenía conciencia de los principios básicos de la forma que creó o hasta qué punto tenía conciencia de los problemas que planteó, al igual que cualquier otro artista. Sin duda alguna conocía la teoría armónica de principios del siglo XVIII, y el libro de Soler nos da motivos para creer que Scarlatti estaba perfectamente preparado para explicar sus innovaciones modulatorias si ello hubiese sido necesario. A pesar de toda su originalidad, avanzaba en el campo de la armonía por un territorio bien conocido. Las explicaciones teóricas de la forma musical, sin embargo, eran escasas y casi siempre inarticuladas. Se puede poner en duda la capacidad o deseo de Scarlatti de explicar por escrito su procedimiento de construcción formal. A pesar de la solidez y disciplina de su pensamiento musical, Scarlatti es uno de los compositores menos teóricos que jamás haya existido. No se permite a sí mismo las pequeñas pedanterías que se descubren en la superficie de obras concebidas por compositores mucho más importantes (como prueba de lo dicho está su frecuente indiferencia al reenunciado literal del material temático o a las convenciones visuales en el desarrollo de las par-

tes). Es probable que el maravilloso y original organismo que conocemos como la sonata scarlattiana, cobrara vida sencilla y gradualmente bajo sus dedos del mismo modo que una planta atendida y cultivada por un jardinero que, a pesar de su habilidad, sólo conoce oscuramente las leyes misteriosas que gobiernan su vida y crecimiento.

### *Definición*

En las obras de Scarlatti no hay sonatas que se puedan considerar completamente características. La anatomía de la sonata scarlattiana sólo se puede explicar con el establecimiento de una especie de punto fijo teórico, del cual se apartan constantemente las sonatas, con la invención de un concepto que, si se toma literalmente, sólo servirá para determinar un grupo de fórmulas que nos permitan llevar a cabo una sonata a imitación de las de Scarlatti. Este concepto no tiene más relación con la sonata concreta que una fuga académica con las fugas de Bach, o una figura de cera con el cuerpo humano. Pero si consideramos este concepto como un montaje artificial de aspectos reales, su uso servirá para arrojar luz sobre la naturaleza de toda la verdad. Este concepto sintético de la sonata scarlattiana no ayudará a explicar en su totalidad lo que este tipo de sonata es; sin embargo, puede ayudar a demostrar lo que *puede* ser la sonata scarlattiana.

Siempre que en los párrafos siguientes hablemos de *la* sonata scarlattiana, en vez de *una* sonata de Scarlatti, se sobreentienden que nos referimos a nuestro concepto sintético de la sonata scarlattiana, del cual, las sonatas por separado, pueden ser variantes o excepciones. Las pocas características esenciales de *la* sonata scarlattiana que son aplicables a casi todas las sonatas, pueden resumirse en la siguiente definición.

La sonata scarlattiana es una forma binaria, dividida en dos mitades por una barra doble de compás; la primera mitad presenta la tonalidad básica y luego se mueve para establecer la tonalidad con que concluye en la barra doble de compás (dominante, relativa mayor o menor, y en unos cuantos casos la relativa menor es la dominante), en una serie de cadencias decisivas; la segunda mitad se aparta de esta tónica de la barra doble de compás y termina por establecer la tónica básica en una serie de cadencias igualmente decisivas, y usa el mismo material temático que se empleó para establecer la tonalidad con que concluye la primera mitad.

### *Identificación y definición de sus partes. El núcleo*

El número de elementos del material temático y su tratamiento, son variables en la sonata scarlattiana, sin embargo, su distribución se corresponde más o menos con las funciones tonales de las diversas secciones en las que se puede dividir la pieza. El único material temático que casi siempre se ve sujeto a un reenunciado más o menos exacto es el que se relaciona con las secciones, al final de cada mitad, que establecen la tonalidad de conclusión. Esta es la única característica de tratamiento temático común a casi todas las sonatas de Scarlatti. El comportamiento del material temático de las secciones precedentes se ve sujeto a variaciones infinitas.



Aunque el material presentado en la tónica al comienzo de una sonata de Scarlatti puede definir el carácter y sugerir o hasta enunciar los principales elementos temáticos de la pieza, no se ve necesariamente sujeto a una recapitulación y ni siquiera a una alusión posterior. Por consiguiente, la primera parte de la sonata scarlattiana no puede llamarse *exposición* según el sentido que tiene en la sonata clásica, o en la fuga.

Debido a lo impredecible de la sección inicial de la sonata scarlattiana, resulta imposible emplear un método de análisis formal como el que se aplica, de manera correcta o equivocada, a la sonata clásica. (Al hablar en estas páginas de «la sonata clásica» me refiero al concepto académico, y a menudo inadecuado, de la forma sonata, el cual no siempre toma en cuenta la fantasía sin límites de un Haydn, Mozart o Beethoven.) Al contrario de la sonata clásica convencional, la sonata scarlattiana no suele hacer la recapitulación en la tónica del material enunciado por primera vez en la sección inicial tónica, ni su estructura temática subsiguiente depende necesariamente del material tomado de esta sección. Es un error hablar de primeros y segundos temas e incluso de tema principal y secundario en Scarlatti (alguno de sus materiales temáticos más notables e impresionantes los enuncia sólo una vez). Tampoco se puede dar a estos temas una relación determinada por los grados de la tonalidad (incluso el final del comienzo que se inicia con la tónica, no es absolutamente determinado). La sonata scarlattiana es, más o menos, como una sonata clásica que sólo comenzará a obedecer sus reglas con el segundo tema y con los temas de conclusión, es decir, tras el establecimiento definitivo de la tonalidad de conclusión. El siguiente diagrama aclarará esta diferencia.

SONATA CLASICA		SONATA DE SCARLATTI	
<i>Exposición</i>		<i>Primera mitad</i>	
Primer tema, material secundario, extensiones y transiciones	TONICA CLASICA	Inicio, sección central (continuación, transición, pre-núcleo)	
Segundo tema, material secundario, extensiones, tema o temas de conclusión	TONICA DE CONCLUSION	(Núcleo) Sección tonal (post-núcleo, conclusión, continuación de la conclusión, sección final de la conclusión)	
<i>Desarrollo</i>		<i>Segunda mitad</i>	
		MODULACION	
<i>Recapitulación</i>		Inición (opcional) Digresión Reenunciado opcional del pre-núcleo o del material precedente	
Primer tema, material secundario, extensiones	TONICA BASICA	(Núcleo)	
Segundo tema, material secundario, tema o temas de conclusión		Reenunciado de la sección tonal (post-núcleo, conclusión, continuación de la conclusión, sección final de la conclusión)	

Mientras que la sonata clásica tiende a ser una forma en tres partes (exposición, desarrollo y recapitulación), incluso en aquellos casos en que aparece dividida por una doble barra de compás, la sonata scarlattiana mantiene una relación de equilibrio o complementaria entre sus mitades, aún cuando éstas no tengan una misma longitud. La verdadera esencia de la sonata scarlattiana se encuentra en la sección central de la primera mitad, y en la que es paralela a ésta en la segunda. En estas dos secciones se divide la energía que late en el desarrollo de la sonata clásica (XXXII)<sup>1</sup>. La sección central de la segunda mitad que rebase en extensión a su paralela y recuerde a una verdadera sección de desarrollo, es relativamente rara.

Puede decirse que los polos de la sonata scarlattiana constituyen, en cada mitad, la culminación de las tensiones centradas directa o indirectamente en la dominante y que se resuelven en la tonalidad de conclusión. Todas las fuerzas dinámicas de la modulación armónica y la invención melódica están orientadas a preparar la resolución final en la tonalidad de conclusión. Debido a ello, se dan largos períodos sin modulación apreciable y líneas en los temas de conclusión y cadencias reiteradas que con frecuencia permiten que ceda el ímpetu de las fuerzas acumuladas en las dominantes previas, como un avión que disminuye su velocidad al acercarse a la pista de aterrizaje.

Lo que yo llamo *núcleo* es el punto de encuentro del material temático en cada mitad, que aparece enunciado de manera paralela en los finales de ambas mitades, al quedar establecida la tónica de conclusión. (Véase I, compases 28 y 78 y XLII, compases 30 y 106)<sup>2</sup>. El *núcleo* es un concepto anatómico que no tiene necesariamente una importancia práctica para el intérprete o el oyente, sin embargo, permite el sistema de análisis dado a continuación, y la identificación bastante exacta de las características que casi todas las sonatas de Scarlatti tienen en común.

En cada mitad de sonata, el núcleo surge justo en el momento en que la tonalidad de conclusión se hace diáfana, bien por el establecimiento de su dominante (I, XIV) o de manera más rara, o por una cadencia preliminar a la tónica de conclusión (XIII, compases 78 y 165). En unos cuantos casos una modulación momentánea sigue al núcleo (véase XXXVIII, compases 31 y 102 y siguientes), sin embargo, en general, la tonalidad de conclusión sigue impertérrita tras el núcleo.

El reenunciado paralelo del material temático al final de ambas mitades, a veces precede al establecimiento de la tonalidad de conclusión (I). El núcleo aparece, sin embargo, en el momento en que el material renunciado y reenunciado llega a la tonalidad de conclusión (I, compases 28 y 78). En los pocos casos en que se llega a la tonalidad de conclusión antes del establecimiento del material temático parale-

<sup>1</sup> Dado que la mayor parte de los ejemplos de este capítulo los he tomado de la antología de sesenta sonatas de Scarlatti que voy a publicar de manera separada para ilustrar este libro (Nueva York: G. Schirmer), las designo con números romanos, según la numeración que tienen en esta antología. Cuando se quiera saber a que números de Longo o míos equivalen, véase el catálogo de las sonatas que aparece en los apéndices de este libro.

<sup>2</sup> Otros ejemplos de la localización hecha por mí del núcleo se hallan en las sonatas II (31, 121), III (34, 91), IV (18, 44), VIII (54, 122), X (65, 154), XIX (25, 65), XX (34, 115), XXI (32, 84), XXVII (13, 30), XXVIII (21, 55). En algunas de las sonatas intermedias, el concepto de núcleo casi no tiene significado, o únicamente tiene valor como punto de partida para observar la independencia que mantiene Scarlatti respecto a sus propias reglas.



lo, el núcleo surge al comienzo de las secciones paralelas (II, compases 3 y 127), es decir, la situación del núcleo siempre depende de estos dos factores: establecimiento de la tónica de conclusión y establecimiento del paralelismo temático entre las mitades.

El núcleo puede aparecer realizado por una interrupción brusca (XIV) o estar oculto por un movimiento rítmico continuo (IV).

Usando el concepto de núcleo como punto de partida, es posible identificar teóricamente las diversas partes o secciones de la sonata scarlattiana tal como aparecen enumeradas en el diagrama anterior. Sus límites no siempre quedan claros. Algunas secciones se definen de un modo más evidente por su función armónica que por su singularidad temática (XXVII) o por conducir de manera casi imperceptible a otras (IV). En la sonata 3 (I), sin embargo, todas aparecen de manera claramente identificable. Examinemos primero el final de la primera mitad, a partir del núcleo (compás 28).

El material que sigue al núcleo comprende lo que llamamos la *sección tonal*, parte que se ocupa casi exclusivamente de reforzar la tonalidad de conclusión (I, compases 28-48), y se corresponde más o menos con la sección de la sonata clásica que va desde el comienzo del «segundo tema» hasta el final de la exposición. La sección final de la sonata scarlattiana casi nunca tiene modulación, sino que más bien sirve de refuerzo estático, en el punto de unión, del dinamismo modulador y de la impredecibilidad temática del material que precede al núcleo.

La sección tonal está compuesta de un número variable de partes que van de uno a cuatro. Siempre está presente el *post-núcleo*, sección que sigue inmediatamente al núcleo (I, compases 28-36). Le sigue la *conclusión*, sección definible temática o armónicamente que sigue al post-núcleo (I, compases 36-44). La *sección final de la conclusión* es la última parte identificable que sigue a la conclusión, y precede a la barra doble de compás al final de la mitad (I, compases 46-48). Si existe una sección distinguible entre la conclusión y la sección final de la conclusión, le doy el nombre de *continuación final de la conclusión* (I, compases 44-46). Suele estar ausente o no distinguirse del material que le precede o de aquel que le sigue (XIV).

La parte realmente dinámica de la primera mitad de la sonata scarlattiana radica en el material que se encuentra entre el *inicio* (I, compases 1-3) y el núcleo (I, compás 28). Es la que llamo *sección central* (I, compases 3-28). No siempre se puede separar de una manera definitiva del inicio, ni las funciones de sus componentes quedar claramente definidas. Uso de estas palabras principalmente para referirme a la cadena de modulaciones que existe entre el primer distanciamiento entre la tónica del comienzo y el núcleo. Es en esta parte donde entra en juego la inagotable variedad de las sonatas de Scarlatti y donde nuestras distinciones teóricas de sus componentes con mayor frecuencia resultan inaplicables o dudosas.

Un componente indispensable de esta parte de la sonata es el *pre-núcleo*, el cual es inmediatamente anterior al núcleo (I, compases 16-28). A veces surge en el punto en que concluye el inicio (XLII, compás 9), o es difícil de separar de éste (XLIV).

Si una sección diferenciable del inicio precede inmediatamente al pre-núcleo, la llamo *transición* (I, compases 11-16). Esta es la sección más variable de todas las de la sonata, tanto por su contenido como por su función. A menudo no se puede distinguir del pre-núcleo. Me ha resultado imposible encontrar un nombre que exprese en su totalidad el número de sus posibilidades. En los raros casos en que otra

sección diferenciable exista entre el inicio y la transición, la llamo continuación (I, compases 3-11). Esta palabra tampoco describe a la perfección su razón de ser.

Como demuestra el diagrama de la página siguiente, la primera mitad de la sonata scarlattiana consta, como mucho, de ocho partes posibles.

Como yo he señalado, con frecuencia faltan la continuación y la continuación de la conclusión (XIV). A menudo también falta una transición identificable (XXXVIII) o una sección final de la conclusión (XXIX). La sonata 544 (LIX) representa el mínimo absoluto de partes, ya que en ella sólo aparecen el inicio y el pre-núcleo combinados, seguidos por el post-núcleo.

La segunda mitad de la sonata scarlattiana no tiene forzosamente que ser paralela a la primera, sólo los componentes de la sección tonal son casi siempre paralelos en sus dos mitades, es decir, el post-núcleo, la conclusión, la continuación de la conclusión y la sección final de la conclusión de la primera mitad vuelven a aparecer en la segunda mitad, en gran medida, del mismo modo, transpuestas a su tonalidad de conclusión. Así, la sección tonal de la segunda mitad, casi siempre forma parte del *reenunciado*.

El *reenunciado* de la sonata scarlattiana, obedece a este mismo orden, y el material temático usado para preceder la doble barra de compás al final de la primera mitad adopta, más o menos, la misma forma. Puede abarcar el material que comienza con el núcleo, es decir la sección tonal, o puede abarcar un material anterior. En los casos en que la segunda mitad de la sonata es un complemento más o menos simétrico de la primera, se puede decir que un reenunciado aproximado comienza en la barra doble de compás, permitiendo, por supuesto, que en la segunda parte se den las alteraciones modulatorias necesarias que dan pie a contracciones y ex-

#### LOS ELEMENTOS DE LA SONATA SCARLATTIANA

PRIMERA MITAD	<i>Sonatas:</i>	I	VII	XIV	XXIX	XXXVIII	XLII
<i>Inicio</i> (Indispensable)	<i>Compases:</i>	1	1	1	1	1	1
<i>Continuación</i> (Opcional, incluso raro)		3					
<i>Transición</i> (Opcional)		11	17	11	9		
<i>Pre-núcleo</i> (Indispensable)		16	43	19	17	14	9
<i>Post-núcleo</i> (Indispensable)		28	51	43	23	32	31
<i>Conclusión</i> (Indispensable, en todo caso, sigue al pos-núcleo)		36	66	71	34	47	46
<i>Continuación de la conclusión</i> (Opcional, bastante rara)		44					
<i>Sección final de la conclusión</i> (Opcional)		46	78	85		58	58



tensiones temáticas, así como a cambios armónicos (LVI). La sección tonal reenunciada de la sonata scarlattiana se corresponde, más o menos, con la parte de recapitulación de una sonata clásica que se inicia con el segundo tema.

La sección central de la segunda mitad es más libre, más dinámica en sus modulaciones, y más impredecible en su tratamiento temático, que la de la primera mitad. Constituye lo que llamo la *digresión* (véase I, donde los compases 48-78 constituyen una forma rudimentaria de digresión). En su forma más evolucionada, la digresión de la sonata scarlattiana recuerda a la sección de desarrollo de la sonata clásica (XV, XXVI, XXVIII). Cuando tiene preponderancia sobre la sección paralela de la primera mitad, en la digresión se producen las modulaciones más distantes de la sonata (XIX, XX, XXV). Su contenido temático es totalmente variable. Puede reenunciar, más o menos, el material paralelo de la primera mitad (I); o alterarlo, invertirlo y parafrasearlo (XXVIII) o añadirle o sustituirlo por material nuevo (XV, XXV).

Las dos mitades de la sonata scarlattiana se equilibran entre sí tanto en un sentido estático (estricto), como dinámico (libre). Las secciones tonales, temáticamente reguladas de modo estricto (reenunciadas) y que no suelen modular, proporcionan el equilibrio estático; el equilibrio dinámico es el resultado de las modulaciones activas tonalmente y libres temáticamente de las secciones centrales. Hablando desde un punto de vista tonal, cuando más pierden el equilibrio las secciones centrales de ambas mitades, mayor es el dinamismo de la sonata como un todo. La relación de las secciones centrales de ambas mitades permite que Scarlatti convierta a la forma binaria en un vehículo de riqueza limitada y expresión flexible.

No se puede hacer un análisis formal de las sonatas de Scarlatti que tenga algún valor basándose únicamente en la estructura temática. La orientación armónica alrededor de un centro tonal básico es el factor determinante de la forma scarlattiana. A pesar del alto grado de adherencia dado al material temático por Scarlatti en todas sus sonatas, el factor principal para determinar una sección dada es la relación armónica de ésta con la sonata en su totalidad. La distribución del material temático no tiene que coincidir a la fuerza con la división de la sonata en secciones armónicas; sin embargo, a menudo se combina con la estructura tonal básica, en especial, por su carácter modulador o antimodulador, o por la identificación de material reenunciado y reenunciable con la afirmación de la tonalidad de conclusión de las secciones tonales. Hablar de la forma scarlattiana en términos de material temático separado de su contexto tonal es una herejía, como lo es hablar de línea pura o contrapunto lineal separado de su contexto armónico en las fugas de Bach. Del mismo modo que las fugas de Bach se ven colmadas de un sentido predominante de la armonía de *basso continuo*, las sonatas de Scarlatti se ven impregnadas de un sentido de las relaciones tonales.

La seguridad de la estructura tonal de Scarlatti le permite una desenvoltura aparente en la distribución de su material temático. Con frecuencia, un notable tema inicial puede servir de material en el que se base todo movimiento. Scarlatti, sin embargo, le da de lado con una prodigalidad digna de un príncipe que con largueza otorga sus favores (VII, XXI, XXIX, XXXI). Este derroche de material, a menudo hace que uno tenga la impresión de que Scarlatti creara sus sonatas en presencia de testigos. Casi siempre parece haber más material del que en realidad necesita el compositor. Uno observa estas sonatas como contemplaría a un pintor improvisando un cuadro, sin saber qué pinceladas o colores usará a continuación. Sólo en las etapas

finales puede uno predecir en líneas generales los materiales que volverá a convocar para terminar el cuadro. Tras oír la primera parte de una sonata scarlattiana, uno siempre puede esperar escuchar de nuevo, al final de la segunda mitad, los motivos de conclusión ensartados en ella con un derroche deslumbrante de inventiva. Nunca se puede predecir, sin embargo, en su primer aparición, qué material usará Scarlatti en la transición y cuál despectivamente dejará de lado. A veces abandona una idea maravillosa tras otra, las deja que se pierdan en el olvido, y más adelante sólo recoge de ellas pequeños fragmentos. La batería de motivos de conclusión con que remacha la dominante al final de la primera parte, la usará únicamente para afirmar la tónica al final de la sonata. En muchas sonatas, el comportamiento de Scarlatti, tras la doble barra de compás, sigue siendo totalmente impredecible. A veces vuelve atrás para recoger algo que ha expuesto ya; a veces sigue adelante en ese circuito modulatorio que hemos llamado digresión, ofreciendo nuevas ideas a sus asombrados oyentes antes de que regrese a su triunfante despliegue final.

Quiero hacer hincapié de nuevo en que los elementos identificados por mí como las partes componentes de la sonata scarlattiana no se corresponden a la fuerza con las divisiones percibidas por un intérprete sensible al tocar las sonatas. Son divisiones anatómicas inventadas por mí, para facilitar y dar precisión al análisis de las sonatas. El cambio de actitud que se produce cuando dejamos de escribir sobre ellas y nos ponemos a tocarlas, es igual al que se da en un pintor cuando ha acabado sus estudios anatómicos y sólo se ve embargado por las posibilidades expresivas de su arte.

A pesar de todo, examinemos aquellas características comunes que nos permiten formarnos una idea teórica de los diversos elementos de la sonata scarlattiana tomada como concepto sintético. En las páginas siguientes se evocan las investigaciones realizadas por los ciegos del proverbio sobre el elefante; sin embargo, el examen por separado de la cola, las patas, la cabeza, etc. siempre nos dará una mayor información sobre el elefante que si no se examinase a éste en absoluto.

No debemos olvidar, sin embargo, que los elementos de la sección central de la sonata scarlattiana, en diversos momentos, pueden intercambiar sus características y funciones, de acuerdo con el contexto total de una sonata y el número de elementos teóricos que en realidad aparecen en ella. Por este motivo, las descripciones siguientes de estas secciones deben entenderse como el resultado de una terminología en parte arbitraria. Esto también es aplicable a los elementos de la sección tonal. Las posibilidades de las relaciones temáticas entre un elemento y otro de una sonata son virtualmente ilimitadas. A menudo se puede distinguir una sección de otra que emplee un material temático casi idéntico mediante la diferenciación de los papeles respectivos de las secciones en la secuencia y estructura tonal de la sonata. Cualquiera de las partes que preceda el núcleo de la primera mitad puede no volver a aparecer otra vez.

### *El inicio*

El inicio anuncia la tonalidad básica de la sonata. Con frecuencia, en él Scarlatti emplea los amplios intervalos que fijan la tonalidad de la serie armónica, mediante toques de trompeta (XIII) o figuras arpegiadas (XVII). A veces refuerza el inicio con



acordes (XLI). Con frecuencia anuncia la tonalidad mediante cadencias preliminares (XV), en algunas ocasiones condensa los elementos cadenciales en *acciaccaturas* (XXI). Entre los inicios más comunes se encuentran aquellos en que sigue, a una sola voz, la entrada de una segunda voz en imitación (LX).

El inicio se puede distinguir de la sección siguiente por una cadencia definida a la tónica (XV) o a la dominante (XIII), o puede fundirse con el material modulador que le sigue (XXIV).

Un tema inicial puede ser extremadamente notable y llamar la atención, o puede ser casual solamente para dar comienzo a la tonalidad, o poner en movimiento el ritmo esencial. En retórica puede corresponder al «Oyez, oyez», al «Señoras y señores», o solamente, en «como íbamos a decir». A veces es la preparación modesta para una sorpresa repentina que se dará en una sección posterior. Resulta casi imposible predecir el papel que un tema inicial tendrá en las partes siguientes de la sonata; sin embargo, se puede afirmar que en líneas generales, mientras más estático es el anuncio inicial de la tonalidad, menos probable es que sea reenunciado de modo literal, ni siquiera al iniciarse la segunda mitad.

### *La continuación*

Entre las secciones teóricas en que se puede dividir la sonata scarlattiana, la continuación es la que con menos frecuencia se da. Su nombre no expresa necesariamente su función; no es más que una palabra aplicada a ese material identificable o separable que, a veces, existe entre el inicio y la transición. Su existencia legítima como concepto es incluso debatible, ya que con frecuencia se combina con el inicio precedente o la transición siguiente. Puede servir de ampliación o complemento del inicio (I) o trocarse en modulaciones que preparen la transición (I, X, XXXII). A veces establece una dominante preliminar (VIII).

### *La transición*

El papel de la transición es el más impredecible de todas las secciones de la sonata scarlattiana. Su nombre se presta al equívoco, al igual que cualquier otro nombre, dada la variabilidad de sus funciones y contenido. En nuestra terminología es sencillamente el material que, por razones armónicas o temáticas, debe distinguirse del inicio o continuación precedente y del pre-núcleo siguiente. A menudo se puede considerar que contiene diversos elementos temáticos distintos, a veces combinados (VII, compases 17-42).

### *El pre-núcleo*

El pre-núcleo se distingue de la transición en que, mientras el resultado de las modulaciones de la transición no es siempre predecible, éste se encamina siempre hacia la tonalidad de conclusión, por medio de su dominante. Cuando no termina en una media cadencia (XLII, compases 29 y 105), o en el momento en que la do-

minante de conclusión se resuelva en tónica (III), la función del pre-núcleo no es necesariamente cadencial, sino más bien preparatoria de la actividad cadencial con la que concluye la sección tonal.

### *El post-núcleo*

El post-núcleo siempre tiene el papel de cadencia en la tonalidad de conclusión. A veces retrasa el final al cambiar de mayor a menor (VII, XIV) o con cadencias falsas o indecisas (XXVIII, XXXIII, XXXIV). Sólo en casos excepcionales, al post-núcleo sigue una desviación temporal de la tonalidad de conclusión (XXXVIII).

El material que sigue al post-núcleo aparece con frecuencia tan combinado con éste que apenas sí se puede distinguir. El post-núcleo y la conclusión pueden acabar con una cadencia que emplee el mismo material (I, XIX). A veces lo que consideramos el post-núcleo se estructura de manera combinada (XL).

### *La conclusión*

Aunque la conclusión siempre tiene el papel de cadencia en la tonalidad de cierre, puede distinguirse en teoría del post-núcleo, ya que siempre comienza una vez enunciada la tonalidad de conclusión, mientras que el post-núcleo, a menudo, puede proceder de la dominante de la conclusión. Por otra parte, las dos secciones tienen en gran medida el mismo papel cadencial (XXI, XLII). Este hecho, sin embargo, no disminuye la riqueza posible de su material temático.

### *La conclusión posterior*

La conclusión posterior sólo aparece cuando puede distinguirse como sección identificable entre la conclusión y la conclusión final. Al igual que la continuación, a menudo es discutible su existencia teórica, ya que su material, en líneas generales, puede asignarse de manera lógica a la sección precedente, o siguiente (I).

### *La conclusión final*

La conclusión final es la última sección diferenciable que sigue a la conclusión (XIX, XLII). Cuando apenas se diferencia debido a su material temático, puede considerarse como una mera ampliación de las secciones precedentes.

En los rarísimos casos en que la conclusión final del reenunciado varía de la de la primera mitad (LVII) no añade nada nuevo a la armonía. La función cadencial sigue siendo la misma. En este momento nunca se pone en duda la tonalidad de conclusión, cosa que a veces pasa en las codas de las sonatas clásicas. Lo que se puede dar al final de una sonata de Mozart o Beethoven, en una de Scarlatti se da sólo en el medio.



### *La digresión*

La digresión es la parte de la segunda mitad de una sonata asimétrica de Scarlatti que se encuentra entre la barra doble de compás y el núcleo. Es la sección central de la segunda mitad. (Hablando con propiedad, cuando todo el inicio o parte de éste se reenuncia en la tonalidad de la barra doble de compás para dar comienzo a la segunda mitad, la digresión empieza con la primera separación de esa tonalidad.) La digresión es siempre modulatoria. Suele abarcar las modulaciones más distantes de toda la sonata. Puede tener cualquier longitud aunque a veces sólo consta de una frase (XLIX). A menudo, la frase modulatoria que aparece insertada en una digresión, otorga perspectiva a un esquema tonal, por otra parte ceñido y cerrado (sonata 551).

Muchísimas digresiones se basan totalmente en progresiones de modulación entrelazadas con puntos de pedal sobre bajos que avanzan paso a paso y a menudo contrastan con afirmaciones cadenciales de la sección tonal (XXVI, XLIX, sonata 409). El bajo de la digresión de la sonata 190, tras dudar preliminarmente entre dos notas vecinas, se mueve diatónicamente hacia abajo desde la dominante y atraviesa tres octavas de transposición hasta llegar a la dominante de nuevo. En otras palabras, con la excepción de un compás de equilibrio pendular y diatónico al principio y al final, el bajo de toda la digresión es una escala diatónica que desciende tres octavas, con determinadas modificaciones, debidas a los accidentales, en su curso, y que se corresponde con las modulaciones que tienen lugar durante esta travesía. A veces este movimiento diatónico del bajo se produce con una velocidad variable. En la sonata 253, compases 23-44 por ejemplo, el bajo, que al comienzo de la digresión inició su movimiento con el cambio de una nota por compás, amplía su campo cambiando de nota cada dos, seis, cinco y cuatro compases.

### *El reenunciado*

El reenunciado más o menos literal del material tomado del final de la primera mitad, y que aparece de modo paralelo al final de la segunda, casi siempre comienza con el pre-núcleo en su tonalidad, o parte de él, e introduce el retorno de la sección tonal (XXXIII, XLVI). Puede incluir material anterior, pero en tales casos, y debido a modulaciones necesarias, el reenunciado en paralelo suele tener sólo un sentido temático (I, XXXIV). Sin embargo, hay unas cuantas sonatas de amplio esquema tonal en las que el reenunciado surge en un momento muy temprano y que se desarrolla con un paralelismo temático y armónico casi exacto (XXXIX).

A Scarlatti nunca le tienta la literalidad pedante al reenunciar su material temático. Con frecuencia, sus reenunciados son bastante impresionistas. Puede alterar la figuración por motivos de conveniencia, o el sonido del calvicémbalo debido a un cambio de registro. A menudo puede condensar o ampliar el material, o introducir en él nuevas figuraciones. A veces, como en la sonata 125, el enunciado original de un tema notable como el de la embriagadora tonada de baile español que sigue al núcleo de la primera parte (compás 34), resulta tan satisfactorio que Scarlatti se limita a glosarlo en el reenunciado como si fuese un grato recuerdo. Si su sonido es igual al de la primera vez, Scarlatti se siente complacido con este reenunciado, aun-

que estudiado en detalle, debería observarse en él bastantes diferencias. Cuando el reenunciado no le surge espontáneo, Scarlatti no se forzará en ello más que Tiepolo, al esbozar un dibujo, lo haría utilizando una regla. Los elementos esenciales de un reenunciado scarlattiano son el equilibrio tonal y una aproximada semejanza temática.

### *Formas principales*

Muchas de las sonatas de Scarlatti pueden reunirse en grupos según atributos comunes, pero resulta imposible clasificarlas de modo convincente por tipos. Ninguna sonata recuerda lo bastante a otra como para justificar que se agrupen por su carácter total. La única clasificación legítima que nos queda es la de aquellas sonatas a las que se pueden aplicar determinados adjetivos comunes. Estas clasificaciones las he descartado a todas excepto la división siguiente, que se basa en la cuestión, relativamente poco importante, del material temático, y si se utiliza el mismo en el inicio de la primera y la segunda mitad.

He mantenido esta clasificación, ya que de un modo tosco representa los dos extremos teóricos entre los que tiene lugar el desarrollo completo de la sonata scarlattiana. El primer extremo es el movimiento simétricamente equilibrado en forma binaria, común a las suites de danzas, en el cual ambas mitades usan el mismo material temático enunciado, más o menos, según un mismo acorde. Este es el origen de lo que yo llamo la sonata cerrada scarlattiana. El otro extremo teórico es la sonata clásica. Hacia ella tiende el movimiento simétrico en forma binaria que defino como sonata abierta scarlattiana. En ésta, la primera parte de la segunda mitad se amplía y convierte en digresión o sección de pseudo-movimiento, que no siempre empieza con el mismo material con que se inicia la primera, aunque la conclusión de las dos mitades sea la misma. Todas las sonatas scarlattianas se hallan entre los dos extremos teóricos que acabo de mencionar.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que Scarlatti nunca tuvo como meta la forma de la sonata clásica. Los pocos ejemplos de reenunciado fortuito del material de inicio en la tónica no ofrecen evidencia en este sentido (XIX, y sonatas 159, 256 y 481). Eligió un camino diferente. Además, la inventiva de Scarlatti era tan rica que hubiera sido capaz de descubrir la forma de la sonata clásica y luego dejarla a un lado.

Aunque la sonata scarlattiana comparte con la clásica el dinamismo tonal, y hasta a veces presenta indicios de su división tripartita, arroja por la borda la noción establecida de la exposición y la recapitulación en la tónica, y prefiere un tratamiento más fluido y en muchísimos aspectos más variado de las secciones iniciales de cada mitad, en las que, a pesar de todo, mantiene el equilibrio binario esencial de las dos mitades, sin tener en cuenta todas las fuerzas conflictivas que se opongan a dicho equilibrio. La sonata scarlattiana conserva el equilibrio entre la unidad de la sonata como un todo y su división binaria, mientras que la sonata clásica tiende a resolver parcialmente este conflicto entre la unidad y la división, mediante las tres secciones, relativamente independientes, de exposición, desarrollo y recapitulación.



### *La sonata cerrada*

La *sonata cerrada* es aquella cuyas dos mitades comienzan con el mismo material temático. Puede considerarse simétrica (I) o asimétrica (XXXII) según el grado en que las dos mitades se correspondan entre sí en longitud y en la secuencia del material temático. En la segunda mitad de una sonata asimétrica, el material temático de la primera mitad puede aparecer ampliado o condensado, glosado, omitido, o con el orden de su aparición alterado, o con el añadido de nuevo material. La sonata asimétrica suele tener una digresión, a menudo bastante desarrollada. La sonata completamente simétrica no tiene digresión; se puede decir que el reenunciado, hasta en el caso que no sea enteramente literal, abarca toda la segunda mitad (VI). Sin embargo, cuando falta la simetría temática en la sonata cerrada, el recuerdo de ésta, por decirlo de algún modo, persiste.

### *La sonata abierta*

La *sonata abierta* es aquella en la que el material temático con que comienza la primera mitad no se usa para iniciar la segunda. Desde el punto de vista teórico, la sonata abierta siempre es asimétrica, y la digresión tiene un papel mucho más importante que en la cerrada. En numerosas sonatas abiertas (LVII) la fuerza dinámica tonal se distribuye a lo largo de toda la obra, mientras que en la cerrada tiende a ser contenida dentro de las mitades complementarias respectivas.

Entre las sonatas abiertas, se pueden diferenciar aquellas que son *libres* (XIII, XIX, XX, XXXVII y XLVI) y aquellas que son *condensadas* (XXVIII, XXXI, XLI). La sonata abierta libre a menudo usa material totalmente nuevo en la digresión, o lo mezcla con el material antiguo tomado de la primera mitad. Con una cierta prodigalidad característica, tiende a desechar material del inicio y de la transición tras su primera aparición. La sonata abierta condensada ofrece una determinada economía en el uso del material y su digresión se deriva del material que ya ha aparecido en la primera mitad. Además, su tendencia predominante y de signo ahorrativo da pie a un alto grado de relación temática entre sus elementos.

La sonata abierta hace su aparición en la obra de Scarlatti con posterioridad a la cerrada y, en ciertos aspectos, expresa mucho mejor las tendencias de su desarrollo último; sin embargo, a pesar de todos los experimentos que llevó a cabo con la forma abierta, Scarlatti nunca abandonó la cerrada. A lo largo de toda su obra, sigue apareciendo al lado de la sonata abierta. Scarlatti amplía el ámbito tonal de la sonata cerrada más allá de las tempranas relaciones bastante sencillas de dominantes, con lo cual los elementos de la pieza mantienen su cohesión no sólo gracias a las yuxtaposiciones, sino también por una creciente tensión tonal cada vez más poderosa. Con el aumento de la importancia de la organización tonal, el equilibrio temático entre las mitades adquiere un carácter cada vez más dinámico y menos estático, y el núcleo y la acumulación de tensiones que lo rodea adquiere una mayor importancia que en las primeras sonatas. Con estas características también surge un sentido realzado del carácter y la función de las secciones que componen una sonata y la tendencia a distinguir cada vez más entre el material que sólo aparece una vez y el que será reenunciado. El reenunciado suele adquirir estabilidad, y aparecer aso-

ciado con las partes estáticas de la sonata. A medida que la relación entre las dos mitades adquiere un carácter marcado de equilibrio dinámico, en vez de complemento simétrico o de *arsis* y *thesis* de la canción y el baile, aumenta la importancia de la digresión (XIX, XXVI). Con la evolución de la excursión, surge una tendencia a seleccionar determinado material temático favorecido para emplearlo en una especie de pseudo-desarrollo (XXI, XXXII); sin embargo, al mismo tiempo se favorece de manera más espontánea la introducción de material libre (XXV, XXXVII). Esto es especialmente cierto en la sonata abierta.

La forma abierta es la expresión natural del sentido realzado de las relaciones tonales y de un equilibrio más bien dinámico que estático entre las mitades. La mayor riqueza y libertad de la forma abierta en el tratamiento del material que antecede al núcleo de la primera mitad y a la digresión de la segunda, otorga una mayor importancia al núcleo y da pie a una distinción más definida entre las partes dinámicas y estáticas de la sonata, es decir, entre las secciones centrales y las tonales.

La forma abierta aparece de manera incipiente y temprana en la sonata 19, aunque no alcanza su plenitud hasta las sonatas posteriores de Venecia XIV y XV, pertenecientes al período florido de creación. La costumbre sobresaliente de descartar totalmente el material del inicio nunca se abandona del todo, aunque las sonatas posteriores tienden a emplear el material del comienzo en las partes siguientes de la obra. En realidad, no se podría decir que en las sonatas posteriores se abandonen totalmente las características de las primeras sonatas abiertas. El mismo proceso de maduración y desarrollo tiene lugar en las sonatas cerradas. A partir del período central (que se inicia con Venecia III) y hasta las últimas sonatas, ciertas sonatas abiertas y cerradas tienden a acercarse: la abierta a ser condensada y la cerrada a expansionarse. A medida que la base tonal de la sonata se convierte en el factor determinante de la forma, la diferencia entre ambos tipos es cada vez menor. La sonata abierta expandida es el producto de algunas condiciones que produjeron la sonata cerrada expandida, de la misma forma que la concentración temática, y por las mismas razones, aparece en ambas formas.

Por una parte, Scarlatti continuamente concentra y hace más cerrada la forma, por otra busca medios, sin cesar, para ampliarla y hacer desaparecer los mismos límites que él creó.

### *Formas excepcionales*

Con la excepción de unas cuantas piezas tempranas pensadas como movimientos sueltos de sonatas constituidas por varios movimientos (K.82 y 85, y movimientos de K.81, 88, 89, 90, 91), las variaciones tempranas (K.61), las cinco fugas (K.30, 41, 58, 93, 417), los dos solos de órgano (K.287, 288 [la doble barra de compás puesta por Longo en la K.288 no aparece en el original]) y los tres rondós (K.265, 284, 351), todas las piezas para clavicémbalo de Scarlatti tienen forma binaria con una doble barra de compás en el medio.

Unas cuantas sonatas, aunque tienen forma binaria y doble barra de compás, incorporan cambios definidos de tempo y de material temático, por ejemplo la *Pastorale* (K.513), tiene tres secciones distintas y ningún reenunciado. En dos sonatas (K.235 y 273) una pastorale ocupa el lugar de la digresión. En la última, los *zam-*



*pognari* hacen algunas modulaciones bastante sorprendentes. En la sonata 282, en *re* mayor, repentinamente se interpola un minué en *re* menor, y en la digresión un comentario de éste, de forma muy parecida como lo hace Mozart cuando inserta minués en los finales de varios de sus conciertos para violín o piano.

En otras sonatas no se siguen de manera estricta los convencionalismos del ree-nunciado en la sección tonal (K.276, 277, 298). En las sonatas 213 y 214, las alteraciones y anticipaciones del material de conclusión velan y diluyen el núcleo hasta tal punto que el dar por sentado la existencia de esta ficción estructural, que suele facilitar su estudio, complica, en vez de simplificar, el análisis.

Unas cuantas sonatas poseen un material temático tan rico y una diversidad tal de ree-nunciados internos de las secciones, que el análisis según los términos del concepto sintético de la sonata scarlattiana, resulta, a primera vista, difícil (X, XLV).

La sonata 460 (XLV), en *do* mayor, es una de las piezas de Scarlatti más amplias y de organización más desarrollada, rica debido no sólo a un material temático que sobrepasa el contenido máximo acostumbrado, que precede al núcleo de la primera mitad, sino también a los ree-nunciados internos. Sin embargo, se puede someter a un análisis plausible según los términos siguientes:

#### SONATA 460 (XLV) EN DO MAYOR

<i>Primera mitad</i>		<i>Segunda mitad</i>	
Compases		Compases	
1-13	Inicio. <i>do</i> a <i>sol</i>		
14-26	Continuación. <i>do</i> a <i>la</i>	95-99	Desde el post-núcleo (o pre-núcleo). <i>sol</i> a <i>la</i>
26-30	Interludio. <i>la</i> , <i>la</i>		
31-43	Inicio ree-nunciado. <i>re</i> a <i>la</i>	99-107	Transición. <i>la</i>
44-49	Transición. <i>mi</i> a <i>si</i>	108-115	Transición repetida. <i>si</i>
50-55	Transición repetida. <i>do</i> #		
56-59	Pre-núcleo, propone material del post-núcleo		
60-63	<i>mi</i>		
63-67	<i>a</i>		
	<i>la</i>	115-119	Desde pre-núcleo (o post-núcleo). <i>mi</i>
	<i>la</i>	119-123	Desde final de continuación. <i>mi</i> a <i>sol</i>
		123-127	Interludio. <i>sol</i>
67-73	<i>sol</i>	127-131	Desde final de pre-núcleo. <i>do</i> , <i>fa</i>
		132-137	Desde final de inicio. <i>sol</i>
73-85	Post-núcleo	137-149	Post-núcleo. <i>do</i>
85-94	Conclusión	149-158	Conclusión. <i>do</i>

El mayor número de diferencias respecto a nuestro concepto sintético de la sonata scarlattiana, aparece en aquellas sonatas en que resulta difícil localizar con precisión el núcleo. En los casos de organización temática difusa, o de ree-nunciados poco claros, su localización puede ser objeto de la persecución más pedante (XI, XII). En algunas sonatas es localizable tan al principio que no tiene ningún sentido.

El paralelismo temático de ambas mitades se da tan al comienzo, o la tonalidad de conclusión se anuncia con tal anticipación, que casi queda eliminada de la asociación habitual del enunciado temático con la llegada definitiva a la tonalidad de conclusión (VI, XLIX). En otras, es localizable muy avanzada la obra, cosa que no es corriente (I, XXXIX), debido a las modulaciones que retardan el establecimiento definitivo de la tonalidad de conclusión, o debido a que el reenumerado final ha sido demorado por causa de interpolaciones tardías.

A veces lo que en apariencia es un núcleo, no es más que la anticipación del verdadero núcleo, tal como lo demuestra el paralelismo temático o la estructura tonal de la sonata como un todo (XXXII, compás 53). En tal caso podríamos llamarlo falso núcleo. A veces Scarlatti se las arregla para colocar un núcleo falso sobre una misma nota en ambas mitades, estableciendo sólo después la tonalidad de conclusión final paralelas (XXXV, I).

En varias sonatas de construcción muy condensada, casi no es posible localizar el núcleo en ningún sitio. El paralelismo temático entre las mitades de material reenumerado y reenumerable, tiene lugar antes del establecimiento final de la tónica de conclusión, llegando dos veces a la dominante de la conclusión (XXIV, compases 45 y 124, 61 y 138). De estas sonatas podemos decir que tienen un núcleo doble. El material que se encuentra entre las dos afirmaciones de la dominante de conclusión, comparte las características del pre-núcleo y del post-núcleo. Es como si un pre-núcleo previo hubiera preparado este material, aunque acaba en la dominante, como lo haría un verdadero pre-núcleo.

Otro caso de núcleo doble se encuentra en la sonata 260 (XXX, compases 46 y 77, 140 y 180), donde no sólo tiene lugar la afirmación de la dominante conclusión, sino también una cadencia que conduce a la tónica de conclusión dos veces, separadas por un interludio de modulaciones distantes (se puede justificar ese interludio como una conclusión modulatoria colocada entre el post-núcleo y la conclusión posterior, el cual comparte de manera excepcional parte de las funciones reservadas con exclusividad y casi siempre a los elementos de la sección central).

La antología que complementa a este libro es rica en formas excepcionales y ambiguas. Me resultaría imposible intentar explicarlas aquí; sin embargo, para el lector será como un antídoto a la sistematización exagerada a que pueden dar lugar mis generalizaciones teóricas. También constituye una buena prueba, como en cualquiera de sus obras, de la satisfacción que sentía Scarlatti al componer con la forma binaria, o de su destreza para hacer con ella lo que quería.

### *Estructura tonal*

A medida que Scarlatti se ve más y más absorbido por el despliegue de hazañas de equilibrio tonal, en especial en sus últimas sonatas, las secciones, las partes diferenciables del material temático tienden a subordinarse a la distribución de las fuerzas de la tonalidad. En la estructura tonal de Scarlatti se puede distinguir una progresión que va desde lo sencillo a lo complejo.

1. Sirve de ejemplo del esquema más sencillo posible de estructura tonal la curiosa sonata 431 en *sol* mayor, de dieciséis compases de duración, la más breve y sencilla de todas sus sonatas; consta de las cuatro fases siguientes, de cuatro compases cada una:



Tónica	:	Dominante
Dominante		Tónica

2. Este esquema básico se ve ampliado en diversos grados en los *Essercizi* y en aquellas sonatas en forma binaria sencilla que no tienen digresión, o sólo una digresión rudimentaria, ni tampoco modulaciones distantes, y están compuestas de progresiones armónicas equilibradas (sonata 2).

Tónica	:	Dominante
Modulación	:	Modulación
Dominante		Tónica

3. En la mayoría de las sonatas de este tipo, entre las que se incluyen aquellas que no tienen esquemas tonales muy amplios, sin embargo, se producen modulaciones más distantes y frecuentes en la digresión de la segunda mitad que en la sección central de la primera. En la sonata 105 (XIV) en *sol* mayor, aparece esta forma todavía bastante rudimentaria. La primera mitad no va más allá de la doble dominante de la tonalidad básica (*la*), mientras que en la segunda mitad hay pasajes en *si* menor (relativa menor de la dominante) y *la* menor (relativa menor de la subdominante). Sin embargo, el acorde más remoto de toda la pieza es *fa* sostenido mayor, dominante de *si* menor.

Tónica	:	Dominante
Modulación	:	Modulaciones más distantes
Dominante		Tónica

La forma armónica de una sonata scarlattiana se puede también indicar por medio de su orientación tonal y por medio de la condensación y la difusión de la armonía. En general, la sección de inicio, y siempre la de conclusión, presentan las relaciones más sencillas y abiertas de los tres acordes, I, IV y V. En las secciones centrales (y por ello influyen en el carácter temático de estas partes) de la primera mitad de una sonata, y en la digresión o desarrollo con que se inicia la segunda mitad, las armonías básicas se ven condensadas, superpuestas, y modulan con rapidez debido a alteraciones diatónicas, de tal modo que la textura armónica suele ser mucho más densa e intensa que la de las secciones de conclusión.

4. Una forma más elaborada de estructura tonal es la que presentan aquellas sonatas en que las secciones centrales muestran una gran actividad armónica, y un ámbito más amplio de modulación que, a pesar de todo, sigue siendo subordinado al equilibrio tonal de las dos mitades (XXXII, XLI):

Afirmación de la tonalidad	:	Alejamiento de la tonalidad de conclusión
Trastorno de la tonalidad	:	Trastorno de la tonalidad
Tonalidad de conclusión		Afirmación final de la tonalidad

5. Se introduce un nuevo principio de equilibrio tonal cuando el comienzo de la segunda mitad no empieza después de la tonalidad de conclusión de la primera,

sino que salta de inmediato a una modulación repentina e inesperada (XIX, XX, XXV, XXXIX). El equilibrio relativamente estático entre las mitades de la tónica a la dominante en la primera mitad, y de la dominante a la tónica en la segunda, se ve totalmente trastornado, distribuyéndose por toda la obra las tensiones dinámicas del desequilibrio tonal. Ya no es posible el enmarcar la actividad moduladora entre los comienzos y finales relativamente estáticos de las mitades, como en la sonata 260 (XXX), aunque sí es posible en las modulaciones más extremas de las sonatas con equilibrio tonal de sus dos partes.

6. Cuando el desequilibrio tonal se concentra en gran medida en la digresión inicial de la segunda mitad, surge un contraste que se opone a la primera mitad relativamente estática, y al reenunciado estático del final de la segunda mitad, como sucede en la sonata clásica. Sin embargo, las sonatas de Scarlatti nunca tienen una forma abiertamente tripartita; en ellas se mantiene un conflicto dinámico al insinuarse, por una parte, la forma tripartita, y existir, por la otra, la división en dos partes creada por la barra doble de compás, incluso en aquellos casos en que esta doble barra ve reducida su importancia a un mínimo (XXV, LVII).

Aquellas sonatas cuyas primeras mitades concluyen en relativa mayor o menor, tienen un esquema tonal más elaborado *a priori* que la progresión básica:

Tónica	Dominante
Modulación	: Modulación
Dominante	Tónica

Estas cuentan de entrada con un juego doble de dominantes y notas relativas, las cuales pertenecen a la tonalidad básica de la sonata, además de las que pertenecen a su relativa mayor o menor. Compárese, por ejemplo, las sonatas 3, 7 y 16 (I, II, III), que son relativamente sencillas. Para mantener el equilibrio del conjunto de la obra entre sus propios dominantes y las dominantes de la relativa mayor, la sonata 3 en *la* menor se ve obligada a alejarse mucho más en sus secciones centrales que la sonata 16 en *si* bemol mayor, la cual únicamente se ocupa de sus propias dominantes y de las alteraciones de éstas a menor.

En ambas sonatas, sin embargo, Scarlatti crea un amplio horizonte tonal mediante la alteración de mayores a menores. De este modo, la sonata 16 en *si* bemol presenta alteraciones a menor de su tónica, dominante y dominante doble, y la sonata 3 en *la* menor ofrece alteraciones a menor de su dominante y su relativa mayor. Las sonatas 106 y 107 constituyen un magnífico ejemplo de pareja de sonatas construidas en *fa* mayor y *fa* menor, en especial la segunda. (La sonata 107 comienza en mayor y termina en menor. Véase la sonata 519 [LVIII], ejemplo de obra que comienza a menor y acaba en mayor.)

El uso poco frecuente, hablando desde un punto de vista comparativo, de la relativa menor en la barra doble de compás, casi siempre da lugar a un tratamiento interesante y la transformación de la sección tonal en mayor en el momento del reenunciado, es como una apoteosis (IX).

Las pocas sonatas cuyas primeras partes acaban en la relativa menor de la dominante amplían aún más las posibilidades de la estructura tonal. Ejemplo de estas piezas es la sonata 249 en *si* bemol mayor. Scarlatti, tras establecer la dominante auténtica (*fa*) en el inicio, avanza en el pre-núcleo hasta la relativa menor de la tónica



(*sol* menor) y después hasta *la*, dominante de la tonalidad de conclusión (*re* menor, relativo menor de la dominante de *si* bemol). El post-núcleo oscila sobre esta dominante y se funde con el material de conclusión, donde surgen cadencias en *re* menor. En gran medida, la digresión se mantiene en esta órbita, hasta la ampliación libre que vuelve a la dominante auténtica de la pieza (*fa*) y prepara el enunciado en la tónica. En otras palabras, se trata de una sonata en *si* bemol, cuya parte central está orientada alrededor de *re* menor.

La relación estructural entre relativos mayor y menor o viceversa, puede producir no sólo un juego doble de relaciones tonales, sino también una orientación concéntrica, como en la sonata 130. Aunque ésta comienza y acaba en *la* bemol mayor, la pieza, en su mayoría se basa en *fa* menor, su relativa menor. La primera mitad concluye en *do* menor, dominante de *fa* menor tras ser alterada de mayor a menor; todo el reenunciado aparece en *fa* menor. Una transición moduladora lo amplía; la mitad del post-núcleo aparece glosado en *la* bemol con una extensión que prolonga la cadencia final. En realidad, las únicas secciones de esta pieza que están en *la* bemol son el inicio, el comienzo de la segunda mitad y el final. Esto queda claro en el siguiente diagrama:

#### SONATA 130 EN LA BEMOL MAYOR

Compases 1-9: *la* bemol, inicio, no se vuelve a emplear

Compases 10-17: *si* bemol menor *fa* menor, *do* menor, transición

Compases 18-26: *do* menor a su dominante, pre-núcleo

Compases 26-33: *do* menor, post-núcleo

Compases 33-39: *do* menor, se repite la frase anterior

Compases 40-46: *do* menor, ampliación

*igual*  
*a*

*igual*  
*a*  
X

*igual*  
*a*

*igual*  
*a*

Compases 47-59: *la* bemol a *mi* bemol, digresión del post-núcleo ampliada libremente

Compases 60-67: *mi* bemol menor a *si* bemol menor, *fa* menor, transición

Compases 68-76: *fa* menor a su dominante, pre-núcleo

Compases 76-83: *fa* menor, post-núcleo

Compases 83-89: *fa* menor, se repite la frase anterior

Compases 89-96: *fa* menor a *la* bemol, ampliación y modulación

Compases 96-112: *la* bemol, glósa y extensión del post-núcleo.

Esta es una obra muy singular. Aunque su forma es abierta, exceptuando el inicio, la conclusión y la digresión, toda la parte central de la sonata sigue la pauta marcada por la forma cerrada y simétrica de los *Essercizi*.

Otra obra cuya primera parte acaba con la relativa menor de la dominante y que posee un esquema tonal singularmente extenso es la sonata 518 (LVII), en *fa* mayor. La pareja de esta sonata (LVIII) se basa en las fluctuaciones de su tónica entre mayor y menor. El resultado de estos dos tipos de relaciones entre mayor-menor, representados por esta pareja de sonatas, es que su esquema tonal completo abarca, por lo menos de pasada, dieciocho de veinticuatro tonalidades posibles en mayor y menor.

De más está decir que el esquema tonal de una pareja de sonatas, de las cuales una está en menor y la otra en mayor, es una condición *a priori* susceptible de una mayor ampliación que el de una pareja cuyos miembros estén los dos en mayor o en menor. En realidad, sin embargo, Scarlatti tiene tantísimos recursos para ampliar el horizonte tonal que esta distinción apenas tiene importancia.

### *Tratamiento del material temático, las tres tradiciones principales*

El tratamiento temático de las sonatas de Scarlatti nos remite a tres fuentes principales. Una tiene que ver con la tradición de la forma de plasmar el bajo continuo ornamentado, en el cual un grupo fundamental de progresiones armónicas está adornado siguiendo una pauta total motivica y rítmica sólida. Las divisiones de sección están determinadas por la armonía, que en gran medida se da por sentada y que no siempre observan a la fuerza las alteraciones de la pauta rítmica o motivica. Con frecuencia este procedimiento nos remite a piezas que utilizan la forma variación usada por los antepasados de Frescobaldi, Pasquini y Corelli, pasando por Mozart y Brahms hasta llegar a la actualidad. Scarlatti casi nunca usa la forma en su pureza total, con la excepción del único grupo de variaciones suyas conocidas y eso únicamente en cierta medida (sonata 62). Ciertas sonatas, sin embargo, se basan en todo momento en una pauta rítmica germinal (IX, XXVII); otras se ven dominadas por determinados intervalos germinales (IV y V, por ejemplo, por el intervalo de segunda). La sonata 367 (XXXVI) está dominada en su casi totalidad por contrastes entre escalas y arpeggios, y la 421 (XLII) en gran medida por la figura de una nota repetida. A veces los intervalos motivicos o rítmicos germinales mantienen su dominio sobre toda una obra que, por otra parte, se puede dividir en secciones muy diferenciadas entre sí, y a las cuales ellos se remiten de vez en cuando (XXXVIII, XLV).

La segunda tradición es la de las secciones individuales y contrastadas de un material temático condensador (VI, XXII, XXXVIII). Esto opone el principio de contraste al principio de unidad. Además de ocuparse esta tradición de secciones temáticas más o menos independientes, abarca también secciones armónicas que suelen verse definidas por cadencias, mientras que a la primera le atañen casi siempre figuraciones rítmicas y melódicas sobre una armonía existente o ya supuesta. Con esta segunda tradición se relacionan secciones armónicas de piezas en forma de baile, de frases en forma de canción, en resumen *todo aquello que da pie a división vertical*. Las secciones pueden repetirse o aparecer alternadas (I, VII, XLIV). Las dos primeras tradiciones aparecen fundidas en las sonatas de Scarlatti cuando las diversas secciones temáticas ofrecen características comunes rítmicas o motivicas (LXI) o cuando citan fragmentos tomados entre sí (I, XXVIII, XXXIV, XXXV).

La tercera tradición consiste en el libre despliegue del material melódico; en ella un tema sugiere a otro de modo espontáneo, sin precisar en principio las repeticiones o enunciados seccionales, como en determinadas obras de Merulo y Frescobaldi, y como en los libres meandros de la toccata o preludio para teclado o el solo para órgano. En un principio, esta tradición tomó, en gran medida, su coherencia temática de los procedimientos canónicos, entradas imitativas de voces, inversiones, y contrapunto doble. En las sonatas de Scarlatti, sólo sobreviven vestigios impresionistas del tratamiento estricto contrapuntístico, el cual aparece en gran nú-



mero de sus piezas religiosas *a cappella* compuestas en un estilo neopalestriniano. Casi todos estos vestigios se encuentran en las entradas imitativas de las dos voces con que se inician numerosísimas sonatas (XXXI) y en el rudimentario contrapunto doble representado por el intercambio de material melódico entre las voces. En general, Scarlatti diferencia en tan gran medida el material dado a las manos respectivas que los intercambios estrictos y consecuentes de este material entre ellas es muy raro, exceptuado el paso de una a otra de fragmentos del motivo. Suele sentirse satisfecho con una aproximación idiomática al contrapunto doble en el teclado. A veces continúa una imitación después de haber entrado la segunda voz (LV), aunque nunca con el sentido de un auténtico fugado. Uno de los solos para órgano (K.287), aunque casi íntegramente escrito en dos voces, tiene entradas fugadas y seudotonales de la tónica y la dominante. La sonata 373, cuya indicación dice «Presto è fugato», sólo recuerda a un fugado porque entre sus voces hay un número bastante raro de pasajes imitativos extremadamente breves, cuyo tratamiento nunca es el de un auténtico contrapunto lineal y mantenido. En muchos de ellos sólo se escucha una voz a un tiempo. En los comienzos imitativos de algunas sonatas, la entrada de la segunda voz no tiene acompañamiento (XXXVII). Las inversiones casi nunca son estrictas y, exceptuada las de pequeñas figuras motivicas, escalas y arpeggios, suelen producirse, en las sonatas de Scarlatti, entre el comienzo de la primera y segunda mitad, según el estilo de la giga clásica (V).

Se relacionan con la tercera tradición aquellas sonatas en las que una sucesión libre de ideas da pie a cambios graduales de atmósfera, en los cuales el material temático parece desplegarse de forma espontánea, un fragmento de material temático sugiere a otro o se ve sometido a un mayor desarrollo, el material motivico se divide entre secciones cuya definición a menudo es tan vaga que son más bien sugerencias de secciones futuras o recuerdos de material ya escuchado (XII, XXXI, XLV, LII, LX).

En las últimas sonatas de Scarlatti, el material temático es cada vez más fluido, susceptible de crecimiento, de interacción genuina y desarrollo. Los puntos de semejanza entre las secciones ya no son meras similitudes inducidas mecánicamente y promovidas por cierto automatismo motivico o por materiales tomados de otras partes, de carácter literal y estático. Tiene lugar una progresión de unidad y variedad a unidad *en* variedad.

El material temático individual o por separado tiene que ver cada vez menos con una especie de figuración del continuo aplicada a una progresión armónica básica, sin tener en cuenta ni su riqueza ni su colorido. En cambio, aumenta su riqueza lineal y expresividad con una especie de condensación y definición de su perfil. Es como si adquiriese una fuerza vocal avasalladora. Sin embargo, al mismo tiempo que aumenta su carácter interior realzado (que no debe confundirse con el efecto rico y notable de las primeras figuraciones). Este se ve incorporado a un sentido más profundo y fluido de la progresión de la obra como un todo. Esto sucede en parte debido a que el material temático parece estar más profundamente enraizado en el subsuelo tonal básico que quedarse en la superficie. Sucede también debido a que la unidad o parecido temático no es tanto el resultado de una figuración elegida o grupo de figuraciones desarrolladas de una forma más o menos automática, como una sugerencia viva e imaginativa en todo momento. (Esta característica también aparece en las sonatas tempranas y piezas para órgano, aunque con un sentido

mucho menos disciplinado y elocuente.) El automatismo digital del intérprete del bajo continuo cada vez es más expresivo.

Otra evolución tiene lugar en las sonatas donde determinado material temático se constituye como preferente en vistas a ser utilizado en la digresión (XXXI, XXVIII). Ciertas secciones son más susceptibles que otras de ser reenunciadas; este reenunciado adquiere una mayor importancia que el de crear un mero equilibrio. El tratamiento del material tomado del inicio de la primera mitad y la composición de la digresión, a menudo resultan impredecibles (XXV, XXXVII, XLVI). De esta forma, Scarlatti crea la impresión de que la sonata crece ante nosotros.

Esto suele suceder debido a la asociación de determinado material temático con su contexto armónico y tonal, y a la unión de ciertos aspectos del reenunciado con la estructura tonal. La alianza de las tres tradiciones, relativas al tratamiento temático, con la armonía subyacente y con la estructura tonal como un todo, constituye el principio que sirve de fundamento tanto a la sonata scarlattiana como a la sonata clásica.

La forma de la sonata scarlattiana es el resultado de la colaboración de estos elementos germinales de intervalos y ritmos, de las secciones armónicas, de la unidad y el contraste temático, de la estructura de la frase y el equilibrio tonal, todos los cuales mantienen una cierta independencia. El dinamismo de la sonata scarlattiana es el resultado de la acción ejercida por estas fuerzas, cada una de las cuales tira para sí.



## Capítulo XII

### La interpretación de las sonatas de Scarlatti

*Actitud del intérprete. El texto de Scarlatti. Registros y dinámica. Tempo y ritmo. Fra-seo, articulación e inflexión. El ámbito expresivo.*

#### *Actitud del intérprete*

No he escrito este capítulo pensando en aquellos intérpretes que pretenden tocar dos o tres sonatas de Scarlatti (con preferencia las más conocidas) al comienzo de un recital de piano. Por suerte, la época en que los compositores del siglo XVIII estaban sometidos en los programas de concierto a una especie de «encasillamiento» según el cual unas cuantas obras de Scarlatti, un poco de Couperin, por parte de los intérpretes más atrevidos, una sonata de Mozart o una fuga de órgano de Bach, se servían como entremeses de buen gusto que el público rezagado no echaba de menos, o se utilizaban para calentar los dedos y como preludio de la música «auténticamente expresiva» del siglo XIX, casi ha terminado.

(El encasillamiento al que fue sometida la música del siglo XVIII en el siglo pasado no ha desaparecido del todo, a pesar de los restauradores y entusiastas actuales de aquel tipo de música. Más bien la han obligado a vestir un traje más apretado, una suerte de camisa de fuerza creada por la noción más moderna del abismo profundo e insuperable existente entre la música del siglo XVIII y la «romántica». Como consecuencia de la aparición de un «sentido del estilo», surgió una concepción del *Stilchtheit* que con frecuencia las investigaciones históricas que pretendían justificarlo en realidad no le han servido de apoyo. La música del siglo XVIII se vio forzada a ser pura y abstracta; su humanización sólo se permitió de modo limitado. En la Alemania de la década posterior a 1920, en especial, entre aquellos círculos liberados de la corrupción de Wagner y Reger, se contemplaba «la expresividad» y la flexibilidad de la «vieja música», con el mismo temor y fascinación con que un ex-alcohólico observa un vaso de whisky. No hay misión más noble para un clavicembalista o intérprete de Scarlatti que dar un susto de muerte a este tipo de personas.)

Desde luego, los «encasillamientos» son casi inevitables en los programas com-

puestos por obras diversas, incluidos los recitales de clavicémbalo. En este tipo de actos, ningún compositor, a menos que sea muy conocido, tiene la oportunidad de demostrar su personalidad artística en toda su gama de expresión. Por el contrario, los diversos compositores desfilan ante el público como los característicos y tradicionales personajes de la comedia del arte italiana. Bach personifica un rostro severo; Mozart proporciona una dosis de rococó adornado con encajes, labor en la cual a veces le sustituye Couperin; papá Haydn ofrece una sensibilidad que no es más que buen humor inocente; y Scarlatti, ¡ay!, suele hacer el papel de bufón. El papel de bufón saltarín atribuido a Scarlatti tiene una tradición tan larga que a veces uno se siente tentado a preguntarse si no se vio forzado a encarnarlo en la corte española, y si sus obras más expresivas no fueron una creación *sub rosa*, oculta bajo las indicaciones inofensivas de Allegro, Andante y Presto. Sin duda, ante sus muchísimos admiradores del siglo XVIII gozaba de una fama de creador de «caprichos originales y felices». Esta fama parece que ha persistido de modo más o menos indiscutible desde entonces.

Las siguientes observaciones sobre la interpretación de las sonatas de Scarlatti se basan en la convicción de que el músico tuvo una personalidad artística total y su música encarna el ámbito pleno de la expresión humana. Este ámbito no es necesariamente tan amplio como el de un compositor de la talla de Bach, Mozart o Beethoven. Sin embargo, representa una actitud musical que únicamente puede ejecutar el intérprete que conozca a fondo toda su riqueza de sentimiento, imaginación y experiencia. No es música de charadas, a pesar de los trucos y caprichos que ofrece en abundancia, ni es remedo caricatural de la música que acompaña a las marionetas. No tiene nada de ingenuo ni de primitivo.

De todo lo dicho no se deduce que a la música de Scarlatti deba imponérsele desde fuera una expresividad indisciplinada. Una disciplina nunca debe matar el sentimiento artístico genuino; deben ser sus propios términos, y los medios artísticos, los que le regulen y controlen, y no fórmulas o dictados pedantes. Las observaciones anteriores sólo quieren decir que a su música hay que dejarla que se exprese por sí misma, que despliegue su propio ámbito de expresividad. Las palabras «dejar que la música se exprese por sí misma» encierran más dificultad de lo que parece para el intérprete. Tocar las notas no es dejar que la música hable por sí misma. Dejar que la música hable por sí misma quiere decir que el intérprete debe entenderla, ser capaz de identificarse con ella en sus propios términos, que todas sus capacidades de sentimiento e imaginación se agudicen y disciplinen, se ensayen y controlen, y lo den todo de sí para expresar lo que la música encierra, y no sólo sus notas o series de trucos externos. Esas palabras, en el caso de la música del pasado, incluida la de Scarlatti, quieren decir que el intérprete debe poseer cierto grado de erudición y paciencia con aquellos detalles en apariencia pedantes, para plasmar o, por lo menos, no contradecir las intenciones del compositor y las proporciones y el lenguaje de su música. Gran parte de la información que ofrezco en este libro tiene como objeto ayudar al intérprete que en realidad desea comprender y expresar la música de Scarlatti.



*El texto de Scarlatti*

El texto de Scarlatti, según los manuscritos de Venecia y Parma, no da más que la notación desnuda de las notas. Casi siempre, sin embargo, ofrece indicaciones de tempo al comienzo de las sonatas. Estas indicaciones de tempo se hallan en el catálogo que aparece en los apéndices de este libro (en su edición, Longo, a veces, los modifica o proporciona, si no los hay, sin ningún comentario, aunque suelen deberse a los originales que él utilizó). Las únicas indicaciones de digitación dadas por Scarlatti se circunscriben a aquellas que da para la distribución de la música entre las manos, o para el cambio de dedos en la ejecución de trinos prolongados o notas repetidas con rapidez. Se encuentran muy pocas indicaciones de fraseo que no sean una ligadura ocasional de las notas en un pasaje que de pronto se hace rápido; en realidad, son más bien un trazo caligráfico que una orientación para el intérprete. En algunas ocasiones hay indicaciones de *staccato*. Exceptuadas unas cuantas figuras escritas con notas pequeñas, los signos de ornamentación usados por Scarlatti se limitan a trinos y *appoggiaturas*. (En el apéndice IV se incluye una explicación amplia y detallada de la ornamentación scarlattiana.) Nunca usa el signo de arpeggio; en poquísimos casos escribe un acorde quebrado con notas pequeñas. Sin tener en cuenta las indicaciones rudimentarias de dinámica de eco que aparecen en las sonatas 70, 73 y 88, y de aquellas en las cuales se señala un cambio de teclado o el uso de registros en las piezas para órgano (sonatas 287, 288, 328), no hay ninguna indicación de dinámica en el resto de las sonatas. Todo queda circunscrito a las implicaciones del contexto musical y al gusto y sensibilidad del intérprete.

Para el intérprete de Scarlatti familiarizado con la edición de Longo, este texto puede parecerle en realidad distante. En efecto, hay muy pocas ediciones actuales que no compliquen, en vez de simplificar, la edición de las sonatas de Scarlatti. La mayoría se caracteriza por un escaso entendimiento del verdadero estilo de Scarlatti e incluso por la casi incompreensión de su vocabulario armónico. La lógica y la solidez de su propio texto con frecuencia ha sido trastocada por enmiendas innecesarias (a menudo sin comentario, como en la edición de Longo, donde no se explican los muchísimos cambios pequeños hechos al texto); además, se ha oscurecido la claridad de su anotación en lo referente al fraseo y la ornamentación.

Lo que me ha movido a publicar la antología de sesenta sonatas de Scarlatti como complemento de este libro ha sido corregir, en cierta medida, esta situación. Basándome en una comparación de los manuscritos de Venecia y Parma, he procurado una fidelidad al máximo al texto de Scarlatti, y he explicado de manera rigurosa todo aquello que pueda tener una categoría de complemento editorial. Aunque esta antología sirve para realzar la necesidad de una nueva edición crítica completa, también sirve para demostrar que el intérprete que no tenga acceso a los manuscritos puede llegar a deducir, a través de la edición de Longo, por lo menos en parte, el texto original de Scarlatti.

*Registros y dinámica*

En sus sonatas posteriores, Scarlatti no da ninguna indicación respecto a la dinámica. Las pocas referentes a piano y forte, que aparecen en obras más tempranas,

se circunscriben casi siempre a efectos de eco (sonata 70, 73, 88). En los manuscritos no aparece ni una sola palabra sobre los registros del clavicémbalo. Ello no debe sorprendernos, ya que este tipo de indicaciones eran extremadamente raras en el siglo XVIII. Las características de los diversos clavicémbalos variaban tanto que, en el caso de que Scarlatti hubiese dado indicaciones de registro, muchísimos intérpretes se hubiesen visto obligados a cambiarlos y adaptarlos a las características del instrumento que en particular tocaban. Por esta misma razón, faltan con frecuencia las indicaciones referentes a los registros de los órganos del siglo XVIII, aunque son mucho más frecuentes.

Tampoco da Scarlatti ninguna dirección específica en su música para clavicémbalo relativa al uso de los dos manuales, ni siquiera en aquellas piezas que concibió de manera explícita para él. Dejó, sin embargo, indicaciones virtualmente completas para el empleo de los manuales en sus dos piezas para órgano solo (sonatas 287 y 288), como prueba la primera que lleva la indicación en Parma VII 17 «Per Organo da Camera con due Tastatura Flautato e Trombone». En Venecia VII 3 (sonata 328) se leen direcciones para cambio de registro de «Org» a «Fl<sup>o</sup>», lo que quizá implicase también el cambio de manuales. En esta pieza, las pocas indicaciones que faltan, omitidas de forma inadvertida o quizá porque Scarlatti las daba por sentadas, se pueden suplir sin duda como las intenciones del compositor. Desgraciadamente, Longo, en su edición, suprimió todas estas indicaciones. Consisten en cambios de color mediante el fraseo y en efectos de eco. Aunque desde un punto de vista musical son evidentes, son tan importantes como ejemplos concretos del estilo compositivo de Scarlatti, que las enumero en el apéndice III, D, para que el lector que posea la edición de Longo pueda añadir las a su ejemplar. De más está decir que los cambios que se dan entre compases deben tener lugar en las divisiones naturales de las frases.

En la edición y arreglo llevado a cabo por Avison de las sonatas de Scarlatti para orquesta de cuerda, se encuentran unos cuantos ejemplos suplementarios y estilísticos del siglo XVIII, que se refieren a indicaciones muy elaboradas de dinámica. A veces se encuentran indicaciones parecidas, copiadas por una mano de aquella época, en los ejemplares impresos en aquel tiempo, como, por ejemplo, en mi ejemplar de la edición de Roseingrave. En su conjunto, sin embargo, uno tiene que remitirse a su propia imaginación y comprensión del estilo musical de Scarlatti y a la experiencia y conocimiento de los instrumentos que utilizó el compositor. (Véase capítulo IX.)

En lo relativo a los instrumentos de que disponía Scarlatti, los medios con que éste contaba para variar la dinámica eran bastante limitados. Al parecer, Scarlatti no disponía de una gran variedad de registros; en realidad, los clavicémbalos españoles, para los cuales parece que compuso las últimas sonatas, las más importantes, sólo tenían dos registros, probablemente un teclado, y como máximo la elección de tres timbres, es decir, los dos registros por separado y el sonido combinado de los dos juntos. (Como ya he señalado en el capítulo IX.)

En lo relativo a los instrumentos de que disponía Scarlatti, los medios con que éste contaba para variar la dinámica eran bastante limitados. Al parecer, Scarlatti no disponía de una gran variedad de registros; en realidad, los clavicémbalos españoles, para los cuales parece que compuso las últimas sonatas, las más importantes, sólo tenían dos registros, probablemente un teclado, y como máximo la elección



de tres timbres, es decir, los dos registros por separado y el sonido combinado de los dos juntos. Como ya he señalado en el capítulo IX, es improbable que se pudieran ejecutar cambios de registro en los clavicémbalos utilizados por Scarlatti, excepto mediante el cambio de manual o por medio de la manipulación de los tiradores. En general, estas manipulaciones sólo se podían llevar a cabo cuando había una pausa entre las secciones musicales, cuando una mano libre podía hacer el cambio necesario, pues nada indica que estos clavicémbalos tuvieran pedales que regulasen los registros. En aquellos clavicémbalos sólo regulados por tiradores, no resultaba posible hacer crescendos o disminuendos por el añadido o sustracción de registros mientras se tocaba con ambas manos. Las poquísimas variaciones de volumen realizables dependían de la presión de los dedos y las gradaciones de *legato* y *staccato*.

Por lo que sabemos, Scarlatti utilizaba los registros de un modo que se puede resumir así:

1. Sonatas completas tocadas en un solo timbre sonoro o con un solo registro o combinación de registros.
2. Uso simultáneo de dos manuales, en general registros solistas, para dos voces iguales o para solo y acompañamiento.
3. Dinámica de eco para frases repetidas, bien forte-piano, o bien piano-forte. (Véanse las piezas para solo de órgano K. 287, 288, también las sonatas 328, 70, 73 y 88.)
4. Cambios de timbre o color sonoro de acuerdo con las secciones musicales claramente definibles. (Por ejemplo: las piezas para órgano K. 287, 288, 328, la instrumentación de Avison de las sonatas para orquesta de cuerda, y las anotaciones realizadas en el siglo XVIII en mi ejemplar de la edición de Roseingrave.) Estos cambios se basan en un esquema de dos timbres sonoros que se corresponden más o menos con los cambios de solo a tutti, o con el cambio de una combinación de todos los registros en el manual inferior a un solo registro en el superior.

Scarlatti, en gran medida, superó las limitaciones de sus instrumentos y su manejo con su modo de escribir para ellos, su forma de situar las figuraciones, su espaciamento de las voces, sus contrastes de registros agudos y graves, y los matices variados y sonoros del clavicémbalo incluidos en el tejido musical. He expuesto ejemplos de estos matices en los capítulos IX y X. Gracias a todos estos detalles, Scarlatti hizo que el clavicémbalo fuese capaz de dar una asombrosa variedad de colores sin tener en cuenta las manipulaciones de los registros.

Los matices anotados por Scarlatti sirven para delinear la forma general de una pieza. Su escritura es, con frecuencia, muy densa (por ejemplo, con el mayor volumen) en los puntos de mayor intensidad de la pieza, bien sean estos puntos acentos meramente momentáneos, modulaciones decisivas o esenciales, o ciertos anuncios temáticos pensados para establecer o confirmar la tonalidad. Las cadencias reiteradas de Scarlatti nunca dan pie a un aumento gradual del sonido. El músico casi nunca refuerza sus cadencias con acordes; con mayor frecuencia, hace que acaben en un unísono o en un arpeggio quebrado. Los acordes más densos suelen tener lugar en medio de la obra, a veces al principio, pero nunca al final. La idea de que una sonata de Scarlatti dé pie a un clímax inmediato al final, casi nunca responde a la realidad. El punto de mayor intensidad es bastante anterior, y se encuentra o bien inmediatamente antes o después del establecimiento de la tonalidad de conclusión. Hay que comprender que las cadencias reiteradas de Scarlatti son confirmaciones

y no refuerzos de lo que ya se ha enunciado. Además, sus figuraciones confirman este punto. Hemos hablado ya del notable ejemplo de sus objetivos en la sonata 44. Queda claro que Scarlatti se propuso una disminución de la intensidad en los últimos cinco compases de ambas mitades, pues resulta imposible igualar, aunque se utilicen todos los recursos del clavicémbalo, el gigantesco fortísimo de los bajos de octavas rápidas que los preceden. Nunca se insistirá lo suficiente en el hecho de que el clímax, o por lo menos la mayor concentración de intensidad de una sonata scarlattiana, se halla siempre cercana al centro y no al final de cada mitad. El estallido de gloria con el que acaban muchas sonatas de Scarlatti, surge siempre bastante antes del final. Todo intento de demorar el clímax de una sonata scarlattiana hasta el mismo final, da como resultado la distorsión.

Es de subrayar que no todos los acordes de Scarlatti implican un *forte* en términos de clavicémbalo. Nunca debemos olvidar su relación con el contexto. En los pasajes obviamente de tutti, los acordes de Scarlatti no son otra cosa que refuerzos del sonido que con frecuencia precisan de la combinación de los registros del instrumento (sonatas 175, 516). En aquellos pasajes en que los acordes acompañan el *cantabile* de una voz sola, sin embargo, no hay duda de que Scarlatti utiliza los acordes como complemento y no como refuerzo, y que quiere que se toquen con un registro solo suave. En algunas de las piezas de baile españolas, sin embargo, el ronco *cantabile* que recuerda al cante flamenco, parece necesitar el refuerzo apasionado de todo, incluidos los acordes del acompañamiento (sonatas 24 y 29). En los arreglos de Avison, y en las anotaciones manuscritas de mi ejemplar de la edición de Roseingrave, aparece sin embargo este tipo de pasaje marcado *piano*. Me inclino a poner en duda que estas indicaciones tengan algo que ver con las del mismo Scarlatti, pues en ese tratamiento veo la influencia del sonido más dulce de los clavicémbalos ingleses, y la distancia que separa el temperamento español del carácter lírico inglés. Hay una profunda diferencia musical entre aquellos países donde el ajo es un ingrediente indispensable de la cocina nacional, y aquellos en que no lo es.

Las indicaciones de dinámica incluidas en la edición de Longo, aunque son efectivas en los términos del estilo pianístico y no antimusicales en cuanto a las dinámicas de claroscuro del siglo XIX, no tienen casi nada que ver con el propio estilo de Scarlatti, y con frecuencia terminan por destruir de una manera tosca la estructura musical de sus obras. No se pueden dar de lado, sin embargo, de una manera rigurosa, pues el intérprete que haya creado su propio esquema dinámico, hallará con frecuencia coincidencias con las indicaciones de Longo. Dicho esquema, sin embargo, debe ser obra de su propia iniciativa y no de la imitación de Longo. Las indicaciones de Longo, con frecuencia, demuestran un instinto musical profundamente sensible que, no obstante, se halla tan distorsionado por los convencionalismos del siglo XIX que, en gran medida, su valor desaparece completamente debido a la violencia que imponen sus indicaciones al estilo verdadero de Scarlatti.

Los clavicémbalos modernos, cuyos pedales permiten cambios rápidos de color, ofrecen el peligro de reducir, en vez de realzar, la efectividad de la escritura para clavicémbalo de Scarlatti, al sumergir su riqueza inherente en otra impuesta desde fuera. Esto es en particular cierto en aquellas piezas que poseen un movimiento rítmico unificador sin notables contrastes temáticos (sonatas 18 y 260). Incluso las frases repetidas resultan mejor cuando se tocan con el mismo color sonoro y se diferencian mediante el fraseo y la presión de los dedos y no por medio de la dinámica



de eco. A veces esta dinámica de eco añade profundidad a la perspectiva de una pieza; sin embargo, otras se limita a destruir la continuidad e intensidad del conjunto (sonata 517). En general, aquellas piezas de Scarlatti más ricas en contraste temático, en pausas retóricas o en frases encontradas, son las que se benefician de los efectos realizados de color y de los contrastes notables de *forte* y *piano* (sonatas 46, 215, 420, 518).

De más está decir que la simetría formal de la sonata scarlattiana debe respetarse siempre en el esquema dinámico o en la orquestación imaginaria que le otorga el intérprete. Los cambios de registro, en un punto intermedio de una sonata simétrica, y a menos que se vean apoyados por el contenido temático, y sin tener en cuenta toda la variedad superficial que le otorgan al sonido y el alivio momentáneo que constituyen para el oído, suelen constituir por parte del intérprete la admisión de su incapacidad para mantener una serie de frases largas y saber plasmar la forma de una pieza como un todo.

El estilo compositivo de Scarlatti para clavicémbalo es tan idiomático, está tan íntimamente unido al tejido esencial de su música, que los que interpretan sus sonatas en un piano moderno no deben olvidar la relación existente entre su música y el sonido del instrumento original; el piano moderno, a pesar de su capacidad de matización y a pesar de su ámbito dinámico, con frecuencia reduce, en vez de realzar, los contrastes de color de Scarlatti. El piano plasma de forma muy satisfactoria todo aquello que es *cantabile*, todo lo relativo a la declamación vocal expresiva; sin embargo, tiende a disminuir y a otorgar una uniformidad general de color a muchos de los efectos más notables creados por Scarlatti al imitar *tutti* orquestales, sus alternancias de registros agudos y graves, y los contrastes de acordes y *acciac-caturas* que destacan en su escritura predominantemente para dos voces.

A pesar de toda la flexibilidad y variedad que Scarlatti otorga al clavicémbalo, toda su paleta de color se basa en el uso de un medio poco dúctil a un nivel sonoro que casi nunca cambia, o a uno dividido en secciones. La monotonía del nivel real en que se apoya, a veces queda oculta por el estilo de composición de Scarlatti, brillante e imaginativo; sin embargo, cuando esta base se vuelve demasiado flexible como sucede con aquellos instrumentos capaces de dar matices ilimitados, como el pianoforte o clavicordio, todas las relaciones creadas por los efectos sonoros de Scarlatti corren peligro de perder el equilibrio. Los pasajes a gran volumen pierden su contraste en una escritura a dos partes. Los acordes pueden suavizarse y perder su natural carácter agudo. Y los pasajes a gran volumen verse reducidos a un simple murmullo. El ámbito de posibilidades dinámicas que tiene cada sonido se amplía de tal modo que ciertas figuras pierden sus características originales y dejan de basarse en la sonoridad específica del instrumento. (En gran medida sucede esto mismo cuando se toca en un instrumento moderno la música escrita por Mozart para piano. Lo mismo es igualmente aplicable a la trompa con pistones de la orquesta actual, pues a pesar de que sus posibilidades son mayores, ha perdido en parte el carácter específico y la importancia que tenía cuando era abierta y Mozart la utilizaba.)

El intérprete experimentado de la música para teclado del siglo XVIII, además, asocia de manera automática ciertas figuraciones con efectos de solo, otras con efectos de *tutti*. En el piano moderno casi nunca se pueden revelar estos matices. El añadido de notas o de registros a la música para clavicémbalo es relativamente objetivo.

En el piano, las gradaciones de piano y forte tienden a ser más bien subjetivas. Se corre el riesgo de que todo suene a música para solo.

Lo que salvará sin lugar a dudas una interpretación antiidiomática de Scarlatti al piano, será, sin embargo, la tensión que se otorgue a aquellas cualidades que no dependen a la fuerza del sonido del instrumento, a aquellos elementos de la expresión musical comunes a todos los medios, de los cuales me ocuparé en las secciones relativas al ritmo y al fraseo en este capítulo. Sólo los pianistas que poseen la mayor comprensión de los valores musicales específicos, de la línea, del ritmo y de una textura armónica diáfana, lograrán que Scarlatti suene bien en el piano, aunque casi no conozcan el clavicémbalo. Aunque Scarlatti es un compositor por excelencia para clavicémbalo, aunque concibió casi todas sus obras para teclado y de una manera idiomática y específica para el clavicémbalo, aquellas cualidades que son más esenciales que los efectos sonoros para una interpretación adecuada de su música se pueden aplicar a casi todos los instrumentos.

Ya he dicho anteriormente que el color del clavicémbalo en la obra de Scarlatti se basa principalmente en su aplicación a un medio limitado o poco dúctil. Esto es evidente, en especial, en aquellas obras que necesitan una unidad de color en todo momento. En este tipo de obras, los cambios de color o de nivel dinámico frecuentes o excesivos, tienden a oscurecer los matices y contrastes del verdadero estilo de Scarlatti. Muchísimas son las obras que hay que tocar enteramente con un solo registro, o combinación de registros, del clavicémbalo o con un ámbito limitado de color en el piano (por ejemplo, sonatas 18, 54, 208, 260, 544, 545). Los recursos del fraseo son los únicos que otorgan realce a su declamación. De no ser éstos, lo hacen unos matices dinámicos —cuyo fin es corregir—, tan ligeros que pasan desapercibidos como tales, bien sean producidos por el pedal de pie que regula el registro del clavicémbalo, o la dinámica del pianoforte.

El color sonoro unificado de una pieza no sólo ofrece la ventaja de que en muchos casos permite que sus detalles se expresen solos sin verse sumergidos en una riqueza superficial de color, sino que, además, en el caso de una serie de piezas, permite que el colorido de una en particular se vea realzado por su propio carácter específico y contraste con las piezas acompañantes.

En las obras cuya concepción deja ver en todo momento dos colores simultáneos, en términos de solo y acompañamiento o de dos voces solas, no suelen ser aconsejables los cambios de registros a las grandes fluctuaciones de dinámica (sonatas 208 y 544). Estos desequilibran las proporciones sonoras y con frecuencia dispersan la intensidad expresiva en vez de condensarla. Un fraseo bien hecho y un buen control de las libertades rítmicas dan lugar a una interpretación mucho más concentrada que la mera fluctuación del color.

En contraste con las obras basadas en una unidad de color predominante, sin embargo, están aquellas en las que tienen lugar violentos cambios de atmósfera, en las que se dan contraposiciones de un carácter dramático tan intencionado que casi resulta imposible realzarlas más (sonatas 209, 215, 490, 518). En este tipo de obras está plenamente justificado que el intérprete amplíe hasta el máximo las posibilidades de los registros del clavicémbalo o el ámbito dinámico del piano moderno, de un modo que, en general, resulta casi imposible con los instrumentos de la época de Scarlatti, pero que, sin embargo, no falsifica en absoluto las impresiones dramáticas y expresivas del compositor. (Las implicaciones del ámbito expresivo de Scar-



latti superan las capacidades de cualquier instrumento. Sólo en aquellos casos en que se ve en peligro de falsificación el ámbito expresivo, resulta esencial evocar la naturaleza de los instrumentos con que contó Scarlatti.)

Además de aquellas obras que se distinguen por sus contrastes violentos, hay muchísimas sonatas que encarnan cambios o transformaciones graduales de la atmósfera susceptibles de una gran variedad de color (sonatas 263, 264, 259). Algunas se ejecutan sin problemas con un solo color; sin embargo, a menudo se pueden encontrar medios para realzar las atmósferas sugeridas por Scarlatti sin necesidad de exagerarlas o desequilibrar las proporciones de la obra como un todo.

En todo momento hay que tener dos directrices de concepción: por una parte, tener presente cómo Scarlatti debió de resolver con sus instrumentos las proporciones sonoras, y por otra parte, valorar aquellos medios de los que no dispuso Scarlatti y que pueden utilizarse para interpretar las intenciones expresivas o musicales que su autor nunca pensó se viesan reducidas a las meras capacidades de un instrumento. A este respecto vale la pena considerar las circunstancias que rodean la interpretación. Se puede dar un tratamiento más moderado a una obra tocada en un pequeño salón que a una interpretada en una sala de conciertos. En el primer caso, su belleza se capta con mayor facilidad y depende menos de la contribución del intérprete. Las calidades que se pierden en una gran sala de conciertos hay que compensarlas con cierto grado de exageración, el cual ayudará a dejar bien claro ante el público las intenciones originales del compositor. Tengo plena conciencia de que a veces utilizo unos registros del clavicémbalo que Scarlatti jamás hubiera imaginado. Los concibo, sin embargo, con una idea exacta de hasta qué punto se apartan de los medios con que contó el compositor. Este alejarse de los medios de interpretación de los utilizados por los compositores se justifica únicamente cuando se hace a conciencia. Si este alejarse lo llevan a cabo los intérpretes que no conocen a fondo los procedimientos de Scarlatti, su resultado, en general, es la falsificación tanto de los fines como de los medios.

En el capítulo que he dedicado al clavicémbalo de Scarlatti, he observado que su música, como la mayoría de la música para teclado del siglo XVIII, se ve dominada por las ideas de solo y tutti. Eso se debe en parte a la naturaleza del clavicémbalo, a sus posibilidades en el uso de registros de solo o de combinaciones de registros; sin embargo, en gran medida, refleja la concepción orquestal que aparece en casi toda la música para teclado del siglo XVIII.

En muchas sonatas de Scarlatti se puede captar con claridad cuándo están concebidas en términos de instrumentos solistas o del sonido de toda una orquesta, o si ofrecen contrastes entre solo y tutti. Por ejemplo, las sonatas 208, 308 y 544 están concebidas para un instrumento solista con acompañamiento; las sonatas 18, 427 y 517, en términos de tutti en todo momento; los solos y los tutti alternan en las 209 y 96. Sin embargo, la 119 presenta gradaciones imperceptibles que van de una masa sonora pequeña a otra mayor. Algunas piezas, como las sonatas 52 y 545, sólo se pueden concebir en términos de solo o tutti en todo momento.

La orquestación imaginaria del sonido del clavicémbalo casi nunca está ausente de los conceptos de Scarlatti. Este tipo de orquestación tiene posibilidades infinitas de cambios de instrumentos solistas, de variaciones del acompañamiento, de alternancia de grupos de instrumentos de diversas dimensiones y colores; es decir, se pueden usar todos los recursos de la orquesta clásica del siglo XVIII: cuerdas, made-

ras, metales y percusión, además de las castañuelas, mandolinas y guitarras de la música popular mediterránea.

De más está decir que la orquestación imaginaria de las sonatas de Scarlatti con frecuencia deja tanta libertad al intérprete como al compositor. Muchísimas son las ideas y figuraciones musicales que se prestan a diversos tratamientos que dejan al gusto o a la imaginación del intérprete la elección de solo o tutti, de cuerdas o vientos, de cambios del color instrumental. Es perfectamente lógico que una obra de este tipo se pueda orquestrar de varios modos distintos. La orquestación imaginaria de Scarlatti constituye el polo opuesto de los límites reales de su clavicémbalo, en especial de los clavicémbalos de origen español, que sólo contaban con dos registros de solo, cuyo tercer color formaban la combinación de estos dos al hacer un tutti.

Una actitud ambivalente en la concepción del color del clavicémbalo —o de su equivalente pianístico—, resulta muy útil cuando se estudian las sonatas de Scarlatti para interpretarlas. Por un lado, la limitación a tres colores o incluso a dos que representan solo y tutti, o forte y piano, induce a un sentido muy marcado del ahorro, al uso de medios limitados para conseguir el máximo efecto, a colocar el color al servicio de la estructura formal, como sucede cuando hay que emplear los cambios de colores en secciones o piezas enteras. Fuerza al intérprete a depender de los recursos más elocuentes del fraseo y la inflexión rítmica a la hora de expresar la verdadera intensidad de la pieza.

Por otro lado, no hay nada peor que dejar que la imaginación musical se vea limitada a dos o tres colores o a las posibilidades que ofrece el instrumento. Como ya hemos señalado, la música para clavicémbalo de Scarlatti rebosa de efectos de color concebidos en términos extraclavicembalísticos. El intérprete de Scarlatti, sin tener en cuenta las limitaciones de su instrumento, debe estar preparado en todo momento para concebirlo en términos de la orquestación imaginaria, de la voz, de los sonidos característicos del baile español, de los efectos sonoros, no estrictamente musicales, o abiertamente extramusicales, mencionados por mí al hablar del estímulo vital, que subyacen, apenas escondidos o transformados, sin que casi se puedan reconocer, en muchísimas obras de Scarlatti. El clavicémbalo de Scarlatti, aunque permanece siendo siempre el mismo, amenaza siempre con transformarse en otra cosa, nunca se lo puede tomar literalmente.

### *Tempo y ritmo*

Las indicaciones de tempo que da Scarlatti son limitadas, suelen reducirse a un sencillo *Allegro*, *Presto* o *Andante*, a veces a *Allegretto*, *Vivo* o *Vivace*, en otras ocasiones usa las palabras *Moderato* o *Cantabile*, como calificativos, o simplemente sin acompañar a ningún nombre. Son raros los superlativos del tipo *Allegro* o *Pres* o *tissimo*. Mucho más raros son términos como *Veloce*, o *Con velocità*. Sólo hay un *Adagio* (sonata 109). A veces usa advertencias como *Non presto* o *Ma non tanto*, o calificativos como *Molto*, *Presto quanto sia possibile*, *Allegro Assay*, *Comodo* o *Con spirito*. La sonata 373 lleva la indicación *Presto è fugato*, alusión quizá a la medida de compás *alla breve* y a su relación con un estilo más austero. Longo respeta casi siempre estas indicaciones en su edición; a veces anota sus alteraciones, pero otras



no dice nada. Longo, por ejemplo, alteró sin decirlo el *Allegrissimo* de la *pastorale* en *fa* mayor (K. 446) del manuscrito de Venecia, a *Allegro*. Indica casi todos los cambios de tempo dentro de las sonatas de Scarlatti; otras veces los añade. Las indicaciones de tempo a veces varían ligeramente entre los manuscritos de Venecia y Parma. Por ejemplo, la sonata 113 aparece indicada *Allegro* en Venecia y *Vivo* en Parma. (Longo, sin mencionarla, la ha cambiado a *Allegrissimo*.)

Las indicaciones de Scarlatti parecen casi carecer de importancia en lo que atañe a la velocidad; más bien son indicaciones de carácter rítmico. La mayor parte de las obras de Scarlatti suelen tocarse demasiado rápidamente; por ejemplo, un presto no tiene por qué siempre referirse a un tempo. Nunca indica un despliegue pseudo-virtuoso de mera destreza; más bien se puede interpretar de manera más exacta como animado y vivo, capaz de responder de inmediato a matices del ingenio o a cambios súbitos de expresión. Aunque Scarlatti es uno de los virtuosos más espectaculares del teclado, los caprichos de su técnica y la vivacidad de su pulsación se ven contrapesados por la línea vocal, los matices armónicos, y unos detalles rítmicos extremadamente precisos que debe respetar el intérprete al elegir el tempo.

Muchísimos allegros y andantes de Scarlatti están muy próximos entre sí en cuanto a velocidad. Cuando se tocan a un tempo que permite la expresión plena de sus detalles rítmicos y sus contenidos melódico y armónico, algunos de sus allegros resultan casi menos rápidos que algunos de sus andantes. Los allegros suelen poseer una mayor densidad de movimiento armónico que cambia rápidamente dentro del compás, mientras que los andantes tienden a avanzar mediante grados armónicos amplios y lentos; por ejemplo, un andante en compás de 3/4 suele avanzar con una pulsación por compás (sonata 132).

La mayoría de los movimientos de Scarlatti se ven condicionados o bien por su aliento o bien por sus frases de danza. En general, los allegros están dominados por las frases de danza, aunque con frecuencia el ritmo palpitante de las frases repetidas y fragmentarias nace del mismo aliento de la obra. Un gran número de andantes y de movimientos indicados *cantabile* tienen un carácter rítmico de oscilación y de equilibrio que otorga intensidad al conjunto. Implican muy poco movimiento corporal, más bien un avance suspendido en la intemporalidad. A veces, su contraparte se basa en los pasos de un desfile que avanza imperceptiblemente (sonatas 238, 380), pero con una orientación tan claramente definida que centra todas las miradas del público. Cuando los movimientos lentos de Scarlatti se animan, suelen hacerlo por medio de figuras reiteradas de pausa. En otras ocasiones, sin embargo, lo hacen con una intensidad contenida, como un gato que vigila a su presa, y generan la expectativa de un estallido inevitable casi insoportable (sonata 490).

Todos somos culpables de tocar a Scarlatti demasiado rápido. Además, es un hecho conocido entre los intérpretes que un allegro o un presto lo oye mucho más rápido el oyente que el intérprete. Hace poco escuché por primera vez la grabación de una sonata de Scarlatti que llevé a cabo hace diez años. En ella lo sacrifiqué todo en aras de desplegar de una forma arrolladora un virtuosismo de teclado brillante y pristino. En mi interpretación faltaba todo el carácter de la sonata, todo lo que la distinguiría de muchísimas otras tocadas de igual manera. No puedo negar que fuese arrolladora, pero de un modo tan superficial, aplicable a casi cualquier músico vulgar, que para cumplir este cometido parecía innecesario utilizar tan buena música.

El tempo elegido por un intérprete se ve afectado, en casi igual medida, por la

declamación melódica de las notas más rápidas y por el movimiento de la armonía esencial. Muchísimas piezas rápidas se apoyan en un movimiento más lento, el de la armonía básica, que en la música orquestal realzaría y guiaría el intérprete de continuo. En realidad, hay que concebir casi todos los tempos con más de una velocidad. Las pulsaciones casi no tienen nada que ver con el establecimiento y mantenimiento de un tempo en su plasmación, más bien el comportamiento de los valores de las notas crean y mantienen la pulsación. Por ejemplo, en la sonata 54, el movimiento rápido, *tarantella*, de corcheas con un compás de 12/8, no tiene sentido si no se relaciona con las progresiones más lentas de la armonía y los bajos fundamentales, dos o cuatro por compás. Si concebimos un tempo de manera casi exclusiva en notas rápidas tenderemos a no tener ninguna libertad rítmica para los detalles, nos volveremos rígidos y llevaremos un ritmo que no nos permitirá cambiar el carácter de la pieza si fuese aconsejable. Por otra parte, si concebimos el tempo únicamente según un movimiento relativamente lento de la armonía, ello puede restar importancia a la articulación de los pasajes melódicos y a la declamación de los tiempos ascendentes de los compases. Sin embargo, en realidad los factores determinantes del tempo no se hallan en la superficie de los valores de las notas; dependen de la comprensión del continuo del intérprete, del tejido armónico, y de su percepción de las corrientes rítmicas esenciales, así como de la elección y realce de sus detalles más importantes.

Con demasiada frecuencia, el intérprete solista no es capaz de percibir la polifonía rítmica orquestal, no sabe plasmar la sensación de combinar intérpretes que tocan por separado, cada uno de ellos limitado con demasiada frecuencia por sus propias concepciones del movimiento, por ejemplo, los contrabajos en oposición a los violines, o las trompas contrastadas con las flautas y los oboes. Después cae en la trampa del director que se limita a dirigir marcando el compás, que carece del instinto de crear un tejido musical partiendo de los detalles rítmicos que cada parte de la orquesta aporta.

Entre los efectos rítmicos más poderosos de Scarlatti se encuentran los recursos de acelerar o reducir la velocidad de una pulsación básica inmutable, bien mediante un movimiento más rápido o más lento de las armonías o mediante el cambio de los valores de las notas. Un ejemplo sencillo de lo dicho es el cambio a semicorcheas continuas de las corcheas y semicorcheas que se alternan en la sonata 491. Cualquiera que haya oído (y digo *oído* a plena conciencia) a unos bailarines españoles, recordará el efecto sobrecogedor de un súbito estallido de las castañuelas después de unos movimientos lentos, o el estrepitoso taconeo en *strepto* al final de un baile. Igualmente asombroso resulta cuando se detiene de pronto un movimiento rápido y continuado con unos golpes de los tacones repetidos y decisivos o cuando se echa el freno, por así decirlo, a un ritmo ternario veloz con el súbito cambio a otro binario y más lento. No sin motivo la iglesia siempre ha fruncido el ceño ante estos ritmos.

Mucho menos destacados, aunque igualmente efectivos, son los cambios del movimiento de la armonía (sonatas 18, 517) y el contraste resultante entre un movimiento fundamental y el reposo, entre oscilar sobre un punto fijo y pasar de una armonía a otra.

Uno de los recursos rítmicos más ricos de Scarlatti, y por ello mismo uno de los más ricos del baile español en general, es la oposición de metros binarios y ter-



narios. En su forma más sencilla, un compás de  $\frac{3}{8}$ , por ejemplo, a veces se divide por la mitad, lo cual da lugar a que grupos de tres semicorcheas produzcan acentos cruzados y opuestos a los grupos normales de dos. Una forma característica, en particular, de la fluctuación binaria-ternaria en las obras de Scarlatti, es el uso de sínkopas que imponen un ritmo de  $\frac{3}{4}$  a otro de  $\frac{3}{8}$  (ejemplos 1 y 2). Los grupos triples de las tres corcheas del  $\frac{3}{8}$  tienen en oposición las subdivisiones binarias del  $\frac{3}{4}$ . Sólo en casos muy raros, Scarlatti realza estos cambios de metro al variar la medida del compás de  $\frac{3}{8}$  a  $\frac{3}{4}$  (sonatas 315 y 419).

La sonata 537 es un ejemplo realmente sorprendente de metros que se desplazan y entran en conflicto. Con un compás de  $\frac{3}{4}$  establecido con toda nitidez, la mano derecha se ve obligada a tocar con un ritmo *alla breve*, mientras que la izquierda emplea también este mismo tipo de ritmo, aunque empieza una negra antes.

[Allegro]

EJEMPLO 1. Venecia XIII 8 (Longo 408) K. 521.

[Allegro]

EJEMPLO 2. Venecia XIII 19 (Longo 223) K. 532.

En este tipo de pasajes, la interpretación de estos cambios de metros como meras sínkopas de la pulsación básica, puede destruir la polifonía rítmica que les otorga tanta riqueza. Las voces por separado deben tocarse de acuerdo con la velocidad de sus propios movimientos, para que así puedan realzar el contraste de las frases





ción de misas *a capella*, concebidas para voces independientes y sin el beneficio de barras de compás. A menudo las pulsaciones de Scarlatti son únicamente puntos de partida de una energía rítmica irresistible generada por los movimientos independientes de las voces por separado, cuya razón de ser es el equilibrio. Lo que constituye la polifonía rítmica de la música de Scarlatti es la gradación y el contraste de los valores de las notas. Lo que eleva la música para clavicémbalo de Scarlatti por encima de la de Alberti, Galuppi y otros italianos de fines del siglo XVIII, es la riqueza de sus ritmos, además de los matices de su estilo armónico.

El intérprete de la música de Scarlatti debe estar dispuesto, en todo momento, a ignorar las barras de compás; en algunas piezas casi sin interrupción, y en otras sólo temporalmente. En cualquier caso, cuando sean importantes, deben quedar establecidas, aunque no aparezcan escritas en la música, mediante el movimiento de la armonía y la distribución de los valores rítmicos cuantitativos. Un ejemplo notable de lo desaconsejable que es el uso de la barra de compás se halla en la sonata 263. Hay que dejar que las figuras melódicas del inicio establezcan sus propias pautas rítmicas y regulares, por lo menos hasta los compases 12-16, donde la armonía comienza a moverse según una pauta métrica definitivamente reconocible.

Lo que por encima de todo da la impresión de orden y exactitud no es una mera perfección mecánica, sino la ordenación convincente y, en apariencia, inevitable, de los elementos dentro de su contexto. Debido a ello, la interpretación más auténticamente rotunda desde el punto de vista rítmico se basa no sólo en la regularidad del metro y la inteligibilidad de las relaciones entre los valores de las notas, sino también en el tratamiento de los grupos rítmicos formados por combinaciones irregulares de notas. El contar el metro, cuando uno ya no es un principiante, una vez rebasado el cultivo de la habilidad física para saber tocar a ritmo, suele ser el origen de una forma de interpretar profundamente arrítmica. La naturaleza musical, atraída por elementos mucho más importantes y que pueden no coordinarse de una manera perfecta, sólo es capaz, de un modo artificial, de mantener una pulsación uniforme, y se arriesga una y otra vez a perder el sentido del ritmo. Tan pronto como se coordinan de manera perfecta los elementos componentes de la música, el problema del tempo o de la pulsación desaparece. Hay que aprender a pensar en bloques de ritmo, en términos de unidades rítmicas indivisibles, o impulsos creados por la organización de los valores de las notas. Es entonces cuando queda perfectamente clara la relación de los valores armónicos y melódicos con la estructura rítmica básica. Repetidamente he tenido la experiencia de que alumnos dotados de un sentido perfectamente adecuado del ritmo toquen fuera de ritmo debido a vicios mecánicos o a conceptos musicales equivocados, cuyos intentos de corregirse por medios puramente métricos sólo les hace empeorar. Sus problemas empiezan a desaparecer cuando descubren, o se les enseña, cómo pensar en los términos de los bloques de ritmos en que se ha concebido la obra. Evoco de una manera muy vívida este tipo de experiencias con las sonatas 18, 29 y 46.

Sólo da sentido al *tactus* aquello que lo precede y aquello que lo sigue, el aumento o disminución contrastante de la velocidad que lo rodea, y las irregularidades que se le imponen. Un *tactus* uniforme e inexorable puede crear una enorme fuerza expresiva, en parte por su misma resistencia a las fuerzas que se le oponen, y en parte por las tensiones creadas por el contraste entre la pulsación regular y la frase musical irregular. Con frecuencia, la irregularidad no logra todo su efecto ba-

sándose sólo en la regularidad. A ello se debe que muchísimas interpretaciones, por otra parte sensibles, pero que carecen de una pulsación regular, suenen amorfas y sin coordinación. Si un intérprete, sin embargo, le da demasiada importancia a la regularidad métrica, puede terminar siendo insensible a los desplazamientos momentáneos de la pulsación o a las declamaciones que se mueven en oposición a ésta. Esto no quiere decir que se recomiende ni por un momento el tocar fuera de ritmo, por el contrario, en todo momento deben tenerse presentes de manera estricta las proporciones básicas del movimiento, aun cuando se violen; hay también que mantener una relación perfectamente clara de los valores fundamentales de las notas. El grado de exactitud matemática que se otorgará a las notas escritas según sus diversos valores dependerá en gran medida de las unidades métricas que determinen el carácter rítmico de la pieza. Por ejemplo, en los movimientos rápidos es aconsejable un alto grado de exactitud en los valores pequeños de las notas, semicorcheas o corcheas, que como unidades de pulsación tienen una función independiente que no oscurece necesariamente la función de las unidades subyacentes y más lentas. Por el contrario, en los movimientos lentos, una precisión matemática en los valores rápidos de las notas no sólo suele ser indeseable, sino que puede perjudicar el carácter de la obra. Un movimiento en  $\frac{3}{4}$  lento, por ejemplo, corre el riesgo de convertirse en doce semicorcheas, un movimiento en C en ocho corcheas. En estos casos puede resultar útil un oscurecimiento rítmico de la precisión de las notas más rápidas, que asegurará la claridad y predominio de los valores básicos más lentos.



No debemos olvidar que el oído no es necesariamente un instrumento matemático. Lo que es importante para el oído no se puede medir por fuerza en términos del metrónomo: es aquello que suena con orden y exactitud. Como al ojo, al oído se le puede engañar constantemente. Del mismo modo que las impresiones visuales deben ser corregidas constantemente para que la vista capte el efecto deseado, y las líneas rectas se alteran y convierten en curvas ligeras que dan la apariencia de rectas, de igual modo, las impresiones auditivas, modificadas constantemente por elementos musicales variables y efectos acústicos, necesitan a menudo de un ajuste que se adapte a los términos del oído. El oído no demanda más exactitud literal que precisión geométrica el ojo. Exige recibir la impresión de un grupo constante y fijo de proporciones y dimensiones, aunque con frecuencia puedan diferir de la realidad física.

Tomemos la sonata 29. Todo el inicio se mueve con un solo impulso de semicorcheas continuas hasta mediado el compás 6. No importa que se observe o no con exactitud su continuación. Sería preferible ampliarla ligeramente. El siguiente período rítmico va desde el compás 6 hasta el 16; sin embargo, no se basa en un ritmo descendente, sino que al principio lo hace en una pauta de semicorcheas ascendentes presentadas al final de los compases 6 y 7, y opuesta a la pauta de grupos descendentes que empieza en el 8. En el compás 11 acelera su velocidad con tres semicorcheas ascendentes en la mano derecha, opuestas a un movimiento descendente de la izquierda que primero sincopa las notas (compases 11-12) y luego pasa a negras seguidas que dan paso a un impulso continuado de semicorcheas en los compases 15 y 16, deteniéndose de golpe en la primera corchea del último tiempo, sin tomar en cuenta que se ataque o no a ritmo la corchea ascendente de la frase siguiente. Como precaución respecto a lo que también puede pasar en este inter-



valo de tiempo, volvamos la vista atrás y fijémonos en el *fa* sostenido del tercer tiempo del compás 11. Si la acentuamos, es muy probable que trastornemos todo el equilibrio rítmico, pues es el final del pasaje precedente, basado en una armonía de distensión, y no es el comienzo del pasaje siguiente. Por el contrario, los siguientes compases derivan su energía rítmica de las síncopas que da la mano izquierda con las negras fuera de tiempo de éste y el compás siguiente.

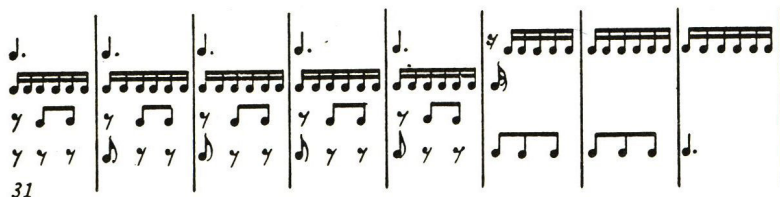
Hasta aquí, y válido para el resto de la pieza, el contar de una manera inexorable la pulsación básica casi no tiene importancia, incluso puede ser dañino. Los silencios entre frases pueden prolongarse todo lo que uno quiera, siempre y cuando se mantenga un movimiento de blancas y negras totalmente reconocible con su proporción básica en los pasajes activos. El contar con el metrónomo toda una pieza, lo que obligaría a dar todas las pausas con un ritmo igual, dañaría, en vez de ayudar, a la pieza como un todo. Si tomamos como ejemplo el baile, ello eliminaría la preparación espontánea de los gestos y los cambios de dirección. Desde luego, todo esto no quiere decir que con ciertas piezas una pulsación inexorable no sólo sea efectiva, sino también obligatoria. Sin embargo, el cuerpo humano es siempre quien enjuicia el ritmo, y no la máquina. Sólo se puede corregir de manera auténtica un ritmo defectuoso mediante la coordinación extremada del cuerpo y su sensibilidad, y no por la imposición de una norma mecánica que en Estados Unidos, como el automóvil, amenaza con sustituir todos los sentidos corporales de la locomoción.

La frase *cantabile* de los compases 16 a 21 es un ejemplo perfecto de la independencia rítmica que debe existir entre las manos. La derecha declama su ritmo ahogado y suspirante, basado en las dos figuras  y  con muchas pausas retóricas, mientras que la izquierda parece ejecutar un movimiento inexorable de corcheas. Digo parece, ya que si la derecha debe de estar totalmente libre y no verse obligada a acumular de un modo mecánico un fragmento rítmico sobre otro sin tener posibilidad de realzarlos, la izquierda dará todo su valor a las corcheas fuera de tiempo, demorándolas de un modo tan imperceptible que reduzcan el impulso de la primera a la segunda; si no se hace así, arrastrará inevitablemente a la derecha con ella y le quitará toda libertad. Si contamos con un fraseo correcto y apariencia de estabilidad, no tendrá casi importancia que la derecha coincida con todas las corcheas de la izquierda. Teniendo en cuenta la diferencia de sonoridad entre las manos debido a su presión, la derecha debe contar con toda la libertad que tiene una soprano que canta en oposición a una orquesta. (Para un fraseo carente de libertad de este pasaje, véase la edición de Longo.)

A la luz de lo anteriormente dicho, las restantes divisiones del impulso rítmico se localizan con facilidad en el resto de la sonata, es decir, en los compases 21, 23, 25, 29, 34, 43, etc. Lo único que debemos tener en cuenta es que la estabilidad rítmica de los compases 25-29 depende de la oposición de la figura ascendente inherente al contorno melódico de la mano izquierda y opuesta al movimiento descendente de la derecha, pues si realizamos al movimiento descendente con la izquierda, en vez de dejárselo a la derecha, es muy probable que haya un desequilibrio. Lo que puede ser más destructivo para esta obra es un ritmo de movimientos descendentes sin preparación o sin oponerse a las notas ascendentes. Por ejemplo, por nada del mundo debe acentuarse la segunda corchea de la figura de la mano izquierda de los compases 44-45. Debe evitarse la influencia del impulso dado por el movimiento ascendente. Además, y para crear un contraste con el movimiento uni-

forme de semicorcheas, debe separarse de la corchea precedente. (El lector que sigue estas observaciones con la edición de Longo, sentirá una dificultad incomprensible, ya que el fraseo de Longo se basa en su casi totalidad en un uso exagerado de la dinámica y no en la articulación rítmica.) Un último comentario antes de dejar esta obra: debería quedar perfectamente claro que la indicación de *presto* con que Scarlatti ha marcado esta pieza, no prescribe una velocidad vertiginosa, bajo ningún concepto: una velocidad metronómica de  $\text{♩} = 120$  basta para desplegar su declamación y color inherente.

En concomitancia con la poquísima importancia que tiene la barra de compás en las obras de Scarlatti, se halla la independencia rítmica de las voces por separado, la libertad con que se entretajan y compensan entre sí, coincidiendo y separándose a veces, y otras ejerciendo influencias que se cruzan. La polifonía rítmica de Scarlatti se basa en esta independencia combinada y en la interacción de las voces. (Véase sonata 263.) Incluso en las obras inspiradas en el baile y basadas en una pulsación regular y enérgica, suelen ser muy indeseables los acentos simultáneos de ambas voces. Por ejemplo, en la sonata 421, compases 31 y ss.; los acentos injustificados en los primeros tiempos dados por ambas manos destruyen totalmente el pasaje (ejemplo 4). Basta un impulso para que el *la* soprano ponga en marcha todas sus repeticiones; el movimiento de la armonía, uno por compás, es tan claro, y el acento de las tres notas simultáneas del primer tiempo tan marcado, que el pasaje precisa del equilibrio sincopado proporcionado por el segundo tiempo de la mano izquierda. Este pasaje debería oírse como si lo tocasen cuatro secciones diferentes de una orquesta, cada una de las cuales siguiera su propio ritmo. El mero hecho de la coincidencia es bastante significativo y no precisa de mayor realce. Basta con dar a los bajos la sonoridad de los trombones o de las tubas graves de una banda, en oposición a las notas fuera de tiempo de los clarinetes o de cualquier otro instrumento que no sea capaz de emitir sonidos extremos agudos o graves, mientras las flautas y oboes siguen su camino independiente en las zonas agudas. En el tema de la conclusión final, pródigo en acentos cruzados inherentes, casi nunca debe coincidir la declamación de las dos voces.



EJEMPLO 4.

Casi toda la música de Scarlatti es rica en sínkopas, que unas veces representan el papel de acentos cruzados y otras claros desplazamientos de la pulsación. Es igualmente rica en sínkopas que no se ven de inmediato en la notación de la partitura, aunque sí quedan implicadas por los contornos melódicos o por el perfil de voces adicionales ejecutadas por una sola voz, y por la relación entre notas rápidas que



se cruzan con notas lentas. La sonata 105, por ejemplo, y dejando a un lado su comienzo imitativo, tiene una anotación que a primera vista da la impresión de poseer un estilo predominantemente homofónico (destruido por desgracia por las indicaciones añadidas a las frases por Longo); sin embargo, esta sonata, al igual que muchísimas otras, tiene toda la polifonía rítmica del baile español. Casi en ninguna parte de esta pieza deben caer los acentos de modo simultáneo en ambas voces; además, la barra de compás sólo tiene la función de indicar el metro básico, ya establecido por el entramado de acentos cruzados entre las dos voces. Los acentos y estallidos de intensidad rítmica en esta obra se ven condicionados en todo momento por los contornos melódicos y los cambios de los valores de las notas y de la armonía (véase la sección siguiente sobre fraseo, articulación e inflexión).

Al tocar semicorcheas puestas a corcheas, se les debe dar, en casi todos los casos, acentos cruzados y sincopados a aquellas semicorcheas que aparecen entre las corcheas, y de modo especial cuando tienen el carácter de notas fugaces y disonantes. En los compases 19-20, por ejemplo, se produce un estallido de ímpetu rítmico que ejecutará cada mano, aunque se hallan separadas por una semicorchea. En el compás 11 y en otros parecidos, la segunda corchea del bajo representa un crescendo del ritmo que se inició con el movimiento de corcheas. La mano derecha, por encima de él, debe tocar con sentido melódico, como si ejecutase un largo tiempo débil, sí es que se quiere plasmar toda la riqueza rítmica de la frase. En pasajes como el que se inicia con el compás 27, la mano izquierda debe seguir su curso inexorable e ignorar en todo momento la derecha. Da forma a su frase propia desde el compás 27 al 42, mientras la derecha teje en oposición a ésta todo tipo de acentos cruzados, como los gestos de un bailarín se oponen al tiempo uniforme de un grupo de percusión.

Nada resulta peor que la aplicación, en el tema de conclusión que comienza en el compás 71, de un acento en el primer tiempo del compás con estos bajos<sup>1</sup>. Un impulso rítmico pasa de las corcheas del compás 71 a la nota de mayor valor del compás 76, y de ésta a la corchea que hay en este compás y se prolonga hasta el 83. En oposición a este bajo, los cambios en la dirección melódica de la mano derecha proporcionan todo tipo de sincopas y dan pie a que se produzcan acentos cruzados. Sin embargo, en ningún momento de todo este pasaje las manos entonan un acento simultáneo.

### *Fraseo, articulación e inflexión*

Las indicaciones de *ligadura* y *staccato* puestas por Scarlatti en sus obras casi no tienen importancia. Sin embargo, se encuentran unos cuantos ejemplos: *Essercizi* 16, Venecia XIV 4, 40, 45, 46, 54-56, Venecia X 9, Venecia XI 18. Los de Venecia XV 4 y 5 son en particular muy completos. Indicaciones de *staccato* aparecen en Venecia X 1 y 3. En la edición de Longo, apenas aparecen las indicaciones de *ligadura* y *staccato* «señaladas» por Scarlatti.

<sup>1</sup> Los números de los compases se refieren a mi edición (*Sixty Sonatas*) y no a la de Longo. Entre los compases 60 y 61 de la edición de Longo, se han omitido tres compases (que corresponden a los números 49 al 51).

No siempre se puede despreciar el fraseo particular de Longo. A pesar de sus muchísimas cualidades buenas, con frecuencia se pueden discutir desde un punto de vista sintáctico, ya que perjudican en gran medida la vitalidad rítmica y la clara articulación melódica. A pesar de todo, son el producto de un auténtico sentido musical, y con frecuencia pueden ser peligrosamente convincentes para aquel intérprete que no tome en consideración sus defectos. La única forma de tocar a Scarlatti de un modo inteligente y sensible es apartar, por lo menos con la imaginación, todos los añadidos hechos por el editor al texto, y sustituirlos por los fraseos de uno mismo. Nadie, sin embargo, ni siquiera tocando para sí mismo, debe emplear una ligadura prolongada si no es con el mismo sentido de la prolongación de las sílabas en la música vocal, o de facilitar el manejo del arco en la música para cuerda. La ligadura prolongada como medio de indicar las divisiones melódicas o las longitudes de frase, tiende a confundirse con la señal de ligado continuo y a destruir toda la declamación interna. Amenaza con reducir todos los sonidos o vocales sin consonantes. Para aquel intérprete que desee indicar visualmente la puntuación musical o la agrupación de las notas, el uso de comas y corchetes es mucho más seguro.

El sentido que doy en estas páginas a la palabra fraseo de cara a la interpretación musical, es la acción de unir aquello que debe ir junto y separar aquello que debe ir separado. Este concepto es paralelo a la reunión de palabras en frases y a la de movimientos en gestos; es la puntuación de estas frases y sentencias, el arte de una declamación retórica, expresiva y sintácticamente correcta, el movimiento equilibrado por otro movimiento opuesto o por el repaso, las tensiones equilibradas por puntos de relajación. La articulación de los contornos e intervalos melódicos de la escala y del contraste de los valores rítmicos, es inseparable del buen fraseo. Su paralelismo es la pronunciación clara y la acentuación correcta de las palabras, de las vocales y consonantes de las sílabas que las componen. Otra característica del buen fraseo es la inflexión correcta de las armonías, de las relaciones de las consonancias y las disonancias, de todo el ámbito de las intensidades verticales según los términos inherentes de su contexto.

Los valores musicales inherentes determinan antes que ninguna otra cosa el buen fraseo. Los caprichos y variaciones de la declamación del intérprete no son sino secundarios a estos valores. Casi todo el fraseo del editor de una partitura, al oscurecer la distinción que existe entre aquello que es inherente y aquello que es arbitrario, en vez de instruir tiende a entorpecer. Ni el ligado ni el *staccato* son absolutos, sólo son medios, y no fines, de la articulación y el fraseo.

Los grados de ligado y *staccato* están sujetos a un ajuste continuo de acuerdo a las condiciones instrumentales y acústicas. El tipo de *staccato* demasiado breve que la mayoría de los pianistas emplea al tocar un clavicémbalo, por ejemplo, destruye totalmente la posibilidad de una gradación sonora y elocuente de la duración del sonido de este instrumento. No es mi intención explicar en estas páginas las gradaciones infinitamente posibles, sostener o no sostener el sonido en la medida en que afecta a la concepción total de la pieza; tampoco tengo la intención de explicar los medios con los que el intérprete de un instrumento no sostenedor del sonido, como el clavicémbalo o el piano, puede adoptar las notas de larga duración a otras más breves, con el resultado de que los sonidos parezcan sostener y formen parte de una textura sostenida, aunque en realidad no sea así. Mi intención es estudiar el ligado y el *staccato* básicamente como medios de la articulación y el fraseo musical,



como medios de plasmar el contenido melódico, armónico y rítmico de una pieza musical.

Hay compositores que han dejado indicaciones de ligado y *staccato* tan completas y absolutamente vinculadas a la sintaxis inherente de la música, que sus indicaciones constituyen una guía extraordinariamente fiel para el intérprete, cuyo mero respeto al texto asegura un nivel relativamente alto de interpretación. Me refiero en particular a ciertas obras de Mozart, y a casi todas las de Chopin o Hindemith, siempre que sus textos no estén adulterados. Ni Scarlatti ni Bach pertenecen a esta clase de músicos, debido a la parquedad de sus indicaciones. Sus anotaciones no sólo deben verse respetadas sino también complementadas por el intérprete. Mi intención en los párrafos siguientes, no es tanto dar una reconstrucción histórica del fraseo de Scarlatti, como enseñar al lector mi propio método de complementar las indicaciones que faltan en su obra de cara a la interpretación. Ello implica ciertos principios básicos que en realidad se pueden aplicar a toda la música.

¿Cuáles son, de hecho, los valores expresivos del ligado y el *staccato*? Desde el punto de vista vocal, el ligado corresponde a una continuación mantenida del sonido de una vocal, mientras que el *staccato*, en muchos aspectos, equivale a la puntuación momentánea del sonido continuado de una consonante. En términos gestuales, el ligado es igual al movimiento continuo, mientras que el *staccato*, y debido a sus diversos caracteres, puede sugerir un movimiento, aunque deja en plena libertad a la imaginación del bailarín para que lo plasme. A ello se debe la frecuencia de los tiempos débiles en *staccato*. El *staccato* sugiere todo aquello que implica la acumulación de energía y su relajación por medio de un muelle, todo lo que sugiere llegar a cierto punto sin prescribir en todo momento el camino. De esto se deriva la utilidad del *détaché* para acompañar a unos bailarines y para conjugar la libertad y la precisión cuando se toca en conjunto.

Todo el fraseo musical nace de un sentido vocal o de un gesto de baile. En la música instrumental, sin embargo, la frase vocal subyacente o el gesto rítmico fundamental no siempre se aprecian de inmediato en la anotación de la partitura, debido a las capas de ornamentación que la voz no puede ejecutar de manera literal, o a los detalles rítmicos que son secundarios al gesto esencial. A veces hay que leer de manera literal una línea melódica tal como aparece anotada. Las partes individuales de la música religiosa del siglo xvi, por ejemplo, deben siempre leerse e interpretarse de modo literal según los términos de la voz, mientras que en sus contrapartidas instrumentales la línea vocal, a menudo, subyace bajo un ornamento que no siempre es vocal. En algunas ocasiones, hay que interpretar una figura secundaria o un pasaje rápido como mera decoración de un intervalo fundamental, o como un oscurecimiento del sonido, en el que los detalles rítmicos y melódicos quedan absorbidos en el sentido general del pasaje. Con frecuencia, a un mismo tiempo y a diversos niveles, se dan declamaciones vocales y rítmicas. Un pasaje que representa una unidad fundamental o la ornamentación de un paso fundamental, puede interpretarse como tal sin desfigurar la inflexión vocal de los intervalos que la componen, o la actividad rítmica de sus figuras secundarias.

Consideremos de momento la línea melódica que hay que interpretar literalmente, es decir, cuando se quiere que la voz ejecute todos los detalles de la notación. La cualidad esencial que consiste en interpretar de modo expresivo una línea melódica en un teclado no implica necesariamente el tocar las notas de un modo

exacto y automático, como si se apretara un botón por cada nota; tampoco se trata de conseguir en este proceso un sonido agradable. Lo que da vida a una línea melódica es la sugerencia o duplicación imaginaria de lo que haría la voz, hablando desde un plano ideal, para ejecutar esa línea y las sensaciones creadas por dicha interpretación. En esto radica la expresividad física de la melodía. El problema se centra en saber cómo pasar de una nota a otra, en vez de limitarse uno a apretar botones que correspondan, por su sonido y su ritmo, a la disposición de las notas. En otras palabras, se trata de la declamación vocal de los intervalos.

En un instrumento de teclado, todos los intervalos parecen iguales, salvo aquellos que precisan de saltos, desplazamientos de la mano, aquellos cuyas notas están muy separadas y precisan que la mano abarque un espacio exagerado o que sus dedos se combinen para plasmarlos. En la voz, un movimiento paso a paso o de salto nunca suena igual. Cada intervalo tiene un carácter diferente según la sensibilidad del ejecutante. Una cuarta nunca sonará igual que una segunda, ni una quinta como una sexta. Ascender no es lo mismo que descender; las notas que perfilan cambios de la dirección melódica se perciben de modo diferente a aquellas que no lo hacen. *La cualidad expresiva esencial de un intervalo melódico no radica en las mismas notas, sino en el espacio que hay entre ellas, en el modo de pasar de una a otra.* Suponer que el valor musical radica en las mismas notas y no en la transición de unas a otras, es la primera herejía que comete un intérprete de teclado. Esto, extendido a la enseñanza vocal, constituye lo que motiva casi todo el canto desafinado y antimusical que escuchamos actualmente. No habría existido ninguna razón musical inherente para que el piano hubiese ejercido una influencia tan desastrosa sobre los cantantes, de haber sido bien empleado.

Sin entrar en detalles o en explicaciones teóricas, siempre he conseguido una declamación vocal expresiva y sensible de aquel alumno que ha intentado comprender este simple precepto: cantar y escuchar todo lo que uno toque. Usad los dedos como prolongaciones de las cuerdas vocales y no como martillitos automáticos. Tan pronto se obedece este precepto, todo intervalo ejecutado en el rígido teclado, relativamente reacio a responder, que a veces parece más una máquina que un instrumento, sea clavicémbalo, piano u órgano, plasmará su propio color específico y su propio valor específico en relación a la frase que ayuda a crear.

En este tipo de tratamiento vocal de los intervalos melódicos, queda bastante claro que las notas que avanzan paso a paso tienen una mayor inclinación a recibir un ligado mantenido que las que saltan; que las interrupciones creadas por los saltos de una línea que avanza paso a paso y no modificada por el contexto rítmico o armónico, es probable que exija la expresión de un *détaché*.

Examinemos la influencia del ritmo sobre una línea melódica que debe de tomarse literalmente. Por ritmo, en este caso, entiendo la escala de valores cuantitativos, de notas breves y largas, sus gradaciones y proporciones matemáticas, y no el metro ni la pulsación. La influencia primaria del ritmo sobre una melodía se da en un cambio de valores que pasa de largo a breve o de breve a largo. Las notas de un mismo valor rítmico tienden a permanecer juntas. A menos que se vean separadas por su contexto. Si traducimos esto según los términos de un gesto imaginario, en el cual cada nota debe tomarse literalmente, es decir, representarse mediante movimiento, las notas rápidas precisan de un mayor esfuerzo que las lentas. Las lentas, en relación a las rápidas, suelen representar reposo. Las rápidas mantienen un nivel



más alto de intensidad, a menos que su individualismo se vea absorbido en una unidad o en un pasaje. Los puntos importantes, hablando rítmicamente, en cualquier melodía, son aquellos que se encuentran entre una nota larga y lenta y otra más rápida y breve  $\text{♩} \text{♩}$  o una serie de notas más rápidas, y aquellos puntos en los que queda establecida una velocidad más lenta del movimiento tras unas notas rápidas, es decir, cuando una sola nota lenta representa reposo  $\text{♩}$ , o la segunda nota de un grupo de lentas, posterior a un grupo de rápidas, establece el cambio de la velocidad del movimiento  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . (Es evidente que la primera nota lenta de este tipo de pasajes no anuncia el cambio del movimiento.)

En relación a una pulsación, sea básica o temporal, las notas de una melodía son activas o inactivas. En un ritmo binario, o simplemente en un grupo de dos notas, por esta misma razón, la segunda es la activa, ya que la primera por sí misma no puede establecer con claridad la relación. En un ritmo ternario, la segunda y la tercera son las más activas rítmicamente. Todo el secreto de que un conjunto toque concertadamente, o del mantenimiento o alteración imperceptible de un tempo, radica en la forma de tratar las notas fuera de tiempo, en las pulsaciones segunda y cuarta de un compás de  $\frac{4}{4}$ , o en sus subdivisiones; en la segunda y la tercera de un ritmo ternario; en las notas fugaces, en resumen, en todo aquello que *quede fuera de tiempo*. El golpe a compás, por sí mismo, es impotente, excepto *después de producirse*. Un director que ejecuta o corrige un tempo con golpes descendentes, se limita a plasmar una indicación primitiva y metronómica de un tempo que precisa por lo menos de un breve espacio de tiempo para captarlo. Aquel que prepare el cambio o corrección de un tempo mediante cualquier cosa que no sea un golpe descendente, podrá mantener una dirección clara y flexible en todo momento. Dado que las notas por sí mismas sólo son importantes en relación a los intervalos que hay entre ellas, el tiempo, del mismo modo, sólo es importante según se lo conciba. Por ejemplo, cuando el tempo de un allegro de un concierto de Bach está a punto de hundirse, el secreto para salvarlo no radica en los tiempos fuertes, sino en las corcheas en que se subdivide el compás de  $\frac{4}{4}$ .

Volvamos de momento al ritmo sin relacionarlo con la pulsación. Veremos que si las notas de una melodía conforman ciertas unidades rítmicas indivisibles, a menos que presenten algún tipo de modificación, estas unidades representan impulsos rítmicos ininterrumpidos o sin quiebros. Un impulso rítmico, a menos que se vea modificado de algún otro modo, basta para poner en movimiento una serie de notas de igual valor  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , o una serie de notas que pasan de rápidas a lentas  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Siempre que un movimiento rápido sigue a notas lentas o a una pausa, se precisa de un nuevo impulso rítmico  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . (Este nuevo impulso puede ser secundario a un contexto mayor, hasta tal punto que pase desapercibido.) Por consiguiente, las divisiones principales de las unidades rítmicas tienen lugar con los cambios del movimiento de lento a rápido.

Con frecuencia, las divisiones de un contorno melódico o de un impulso rítmico pueden contrarrestarse. Otras veces colaboran entre sí. En estas divisiones y en las unidades rítmicas y melódicas que relacionan, se basa todo el fraseo y articulación cultivados. La comprensión de los principios básicos de este tipo de divisiones basta para anular para siempre las prolongadas ligaduras añadidas por Longo.

Hasta este momento me he limitado a hablar de contornos melódicos que deben interpretarse literalmente como si cada una de sus notas debiera resolverse en

la imaginación merced a la voz y a un movimiento físico paralelo. Sin embargo, son numerosísimos los grupos de notas que se juntan y forman unidades o manchas de sonido. A este tipo pertenecen, en especial, figuras rápidas de escalas y melodías que perfilan arpeggios. Suelen ser ornamentos de una sola nota importante o de una armonía, y se limitan a demandar el tratamiento que se le da a una sola nota. Muchísimos pasajes altamente decorados con figuras instrumentales se centran alrededor de un núcleo de notas sencillas que precisan de la misma interpretación que si fuera una línea vocal literal. En este tipo de pasajes tienen importancia vital los bajos fundamentales y los movimientos de armonía sencilla determinados por éstos. Con frecuencia, el elemento melódico que sirve de guía a un pasaje es el bajo. Uno de los métodos musicales más seguros para saber la pauta musical correcta que debe seguirse en una pieza musical desconcertante o singular, es cantar los bajos esenciales. Por encima de ellos, aquellas figuras que sólo se pueden entender de una manera parcial, encuentran así su justificación y aclaran su significado.

Las frases, en contraste con las pequeñas unidades melódicas y rítmicas indivisibles que las componen, suelen aparecer separadas, o en el caso en que se imbriquen, señaladas por un punto de reposo en la armonía en el momento de su imbricación, o por un giro decisivo o una pausa en el gesto rítmico, o por un tomar aliento imaginario en el sentido vocal. La base de todas las frases melódicas es vocal. Aunque superen el tiempo de tomar aliento, se basan en una ampliación ideal de este tiempo. Todas las frases vocales que no son meros fragmentos de frases empiezan con la expansión de los pulmones y se desarrollan durante el período en que se sostiene o exhala una sola respiración. Guía al instrumentista sensible el mismo ahorro y distribución de la expansión y contracción que al cantante, regido por las mismas tensiones y relajaciones del diafragma (una sonata característica basada en ese fraseo de la respiración es la 185).

Con frecuencia, el fraseo del baile resulta más importante que el fraseo del aliento. Una frase instrumental puede aparecer sostenida por la continuidad de un gesto más que por una entonación vocal imaginaria, y una frase apartada de otra por un cambio de dirección o del carácter del gesto. No se puede exagerar la coreografía imaginaria de las obras de Scarlatti. A muchísimas, en especial a las piezas de baile españolas, las rige más el sentido del movimiento corporal que la entonación vocal. Esto último se da con mucha más frecuencia en las piezas de herencia italiana. Es fácilmente observable, hasta en la música popular de la actualidad, que los italianos poseen un sentido rítmico, relativamente restringido, que les domina la voz, mientras que los españoles cuentan con el sentido rítmico más desarrollado de todos los países europeos. Dejando a un lado la música, la diferencia queda perfectamente clara en la lengua hablada, en el porte físico y en los gestos de baile observables en los dos pueblos.

Scarlatti es un maestro absoluto de la estructura de la frase, en la consecución del máximo efecto partiendo de yuxtaposiciones, contracciones y extensiones de frases de diversa longitud, y en la inserción de frases irregulares, ya estén dominadas por la voz o por la danza. Incluso en las obras que poseen una pulsación inalterable y rigurosa, nada puede ser peor que contar según los términos de la pulsación, en vez de según las longitudes de frase que ayudan a crear la pulsación, otorgándole vida y significado. Dejando a un lado el aprendizaje elemental de tocar obedeciendo a un ritmo, todo contar debe basarse en los términos del baile, en los de la du-



ración de un aliento o de un gesto, sin tener en cuenta lo aparentemente ridículas e irregulares que parezcan estas matemáticas.

Las frases repetidas dos y tres veces, tan frecuentes en Scarlatti, a menudo dan pie a un problema a la hora de contar. A pesar de los frecuentes ejemplos del siglo XVIII y del mismo Scarlatti, nada es más perjudicial para la estructura rítmica o la continuidad de muchísimas piezas de Scarlatti que la división o separación inexcusable de frases repetidas o la excesiva aplicación de una dinámica de eco a las mismas. Muchas frases repetidas de Scarlatti no fueron concebidas para que se separaran de sus parejas, o para que se contasen de manera independiente. El efecto de muchas frases repetidas de dos compases aumenta si se cuentan como una, dos, tres, cuatro, en vez de una, dos, una, dos. El tercer compás de una frase de cuatro, en relación tanto al aliento como al gesto, comunica algo completamente diferente que el primer compás de una frase repetida de dos compases. El efecto aumenta incluso en las triples repeticiones de Scarlatti cuando se unen formando AAA, en vez de separarse en ABA. Cuando se dividen las frases repetidas en enunciados sencillos, éstos suelen perder su contraste con aquellas frases que en realidad sólo se enuncian una vez. Las inflexiones de eco cuyo objeto es otorgar variedad a la frase repetida suelen dar pie al efecto opuesto. En una frase de cuatro compases, si tres y cuatro se tocan como tales, suenan de un modo inevitablemente diferente de uno y dos, debido al lugar que ocupan en el aliento o gesto imaginarios. Estas son cosas que conoce todo bailarín, pero que con frecuencia escapan al intérprete de teclado que está clavado a su banqueta tanto por su imaginación como por la realidad física.

En cualquier obra con más de una voz, bien sea real o imaginaria, un elemento inseparable en la conformación de una buena frase es la inflexión correcta de su armonía básica. Se puede resaltar de paso que las vaguedades más involuntarias de tempo o dificultades del conjunto, surgen no sólo de una declamación antinatural de los intervalos melódicos o fragmentos rítmicos, sino también de una inflexión armónica incorrecta. El paso de consonancia a disonancia y de disonancia a consonancia sirve de base y regula la estructura rítmica y melódica de toda frase que implique armonía. Toda armonía vertical es identificable según los términos de la escala de las intensidades armónicas que van de consonancia a disonancia, según los términos de las progresiones de su contexto, bien se acerquen o alejen de una mayor intensidad, y según los términos de las modificaciones inducidas por las suspensiones y por las notas fugaces y cambiantes. No hay dos combinaciones de sonidos diferentes y verticales, sean básicos o temporales, que tengan la misma intensidad. La recopilación de una escala teórica de las intensidades es inútil en la práctica, e incluso peligrosa, debido a las modificaciones constantes de los valores armónicos por su contexto. Sin embargo, si al oído se le da la oportunidad, y no cae en la trampa de conceptos o costumbres fijados *a priori*, insensatos o rígidos, puede ser siempre un medio que nos dé una valoración correcta, al igual que la inflexión melódica: siempre que he logrado persuadir a un alumno a que escuche de verdad, a que se libere de los automatismos antimusicales producidos por la inflexibilidad del instrumento, por una percepción musical incompleta, o por los preceptos de un mecanismo técnico artificial y no totalmente sensible, ha sabido crear siempre una inflexión armónica, y lógica y perfectamente correcta, sin que yo haya tenido que darle una orientación específica ni un análisis teórico. Lo que es auténticamente musical no tiene secreto, no tiene nada oculto; es todo lo que tienen los seres

humanos en común, siempre y cuando no lo ignoren. Para agudizar el oído más allá de los vacíos dictados de la costumbre o de la oposición mecánica del instrumento, basta un método sencillo. Basta comparar la intensidad de una armonía con otra, preguntar cuál de dos o tres armonías o más armonías es la más intensa. Primero de un modo separado y después en relación con las posibles modificaciones inducidas por su contexto.

El centro de las respuestas físicas a las tensiones y relajaciones de la armonía es el plexo solar. Actúa como un sismógrafo infinitamente sensible que anota y responde a las innumerables inflexiones y variaciones posibles del contexto armónico. Por esta causa, cualquiera que cante y escuche las voces componentes de una progresión armónica, tiende a descubrir su inflexión correcta, a presentir de una manera física y no necesariamente intelectual, la naturaleza de los intervalos lógicos, de la resolución de las disonancias, de la fuerza de las disonancias y de las suspensiones opuestas a otras voces. El plexo solar, al contrario de la voz sola, es capaz de sentir una multiplicidad de voces y de corrientes cruzadas al mismo tiempo. Es el origen de la interpretación polifónica. El cerebro por sí solo casi no tiene nada que ver con el desarrollo de un oído polifónico, con la capacidad de escuchar y desarrollar un grupo de voces que funcionen de manera independiente y de sentir su interrelación. No hay técnica de teclado que tenga más de un valor musical incompleto, el cual hace que las manos no sólo sean una prolongación del cuerpo como un todo, sino también del centro regulador de ambas, el plexo solar. La forma más lógica de que las capacidades de la voz y el plexo solar alcancen a las manos, es desarrollar en ellas un sentido de tensión y relajación constantemente fluctuante, en relación con el contexto melódico, rítmico y armónico de la frase que uno toque. Una mano así desarrollada es capaz de configurar una frase dentro de sí misma, de contraerse y relajarse con la música; es capaz de enraizar toda acción en la misma estructura musical. Ninguna frase musical permanece a un nivel inmutable de tensión. Con la excepción de los instantes de reposo completo, uno se mueve siempre hacia la tensión o se relaja al alejarse de ella; la relajación es siempre el equilibrio de la tensión. Es esta localización y equilibrio correcto de las tensiones y relajaciones lo que hace que todos los problemas musicales y técnicos y sus soluciones sean uno y el mismo. A ello se debe que cuando se lleva hacia su conclusión, sugerida verbalmente, la noción de la mano totalmente relajada pueda constituir una herejía tan peligrosa. Por suerte, aquellos que hablan de una interpretación relajada, no lo realizan; en realidad, se refieren a un equilibrio correcto y eficiente de las tensiones y las relajaciones. La idea de la «relajación» ha estimulado a toda una escuela de interpretación en la que las manos permanecen relativamente insensibles e inertes; el inevitable aburrimiento de la sensibilidad y la falta de intensidad se ve, en parte, diferido por un grupo de efectos sonoros producidos de manera superficial y artificial, bien sea por el manejo de los registros del órgano, los pedales del piano, o el contraste de una serie de cualidades sonoras agradables. Todo el secreto de una interpretación genuinamente musical al teclado, radica en la distribución correcta y eficiente de las tensiones y los alivios, y no en la relajación.

La inflexión vertical de las armonías sobre el conjunto tiene un papel mucho menos importante en Scarlatti que en Bach y Mozart, debido principalmente a la vaguedad de la estructura vertical y a sus ataduras horizontales, las cuales ya señalé en el capítulo sobre la armonía de Scarlatti. Sin embargo, lo que reviste una impor-





tancia vital a la hora de interpretar a Scarlatti es el sentido de la tonalidad, el sentido del avance de sus modulaciones, la identificación de las notas lógicas, que constituyen el giro decisivo de una modulación, y el cambio consecuente de la inflexión armónica en relación con la nueva tonalidad. Lo que en una tonalidad es tónica, por ejemplo, puede tener una inflexión totalmente diferente en su función como dominante en otra. Un acorde de *re* mayor en una sonata en *sol* mayor de Scarlatti, tiene un significado totalmente diferente al comienzo que en la doble barra de compás. De igual manera, un acorde en *sol* mayor puede dejar de representar el reposo de la tónica y convertirse en una subdominante que tira hacia una cadencia en *re* mayor. En muchas sonatas de Scarlatti se puede falsear todo su comienzo al interpretar de manera equivocada una tónica aparente como auténtica, cuando ya ha pasado a otra tonalidad. (Una cosa muy parecida sucede en la exposición de muchas fugas de Bach.) A veces la función tonal de un acorde puede quedar en la ambigüedad de manera deliberada, incluso en aquellos casos en que la verdadera modulación no haya tenido lugar, como en el primer calderón de la sonata 115 en *do* menor, donde *sol* mayor no es ni tónica ni dominante, sino que se halla suspendida entre las dos (véanse también las sonatas 57 y 124).

El efecto de muchísimas modulaciones graduales o ambiguas de Scarlatti depende de aquellas notas que introducen o preparan una nueva tonalidad, aquellos accidentales que señalan una nueva tonalidad, o anulan la anterior. La inflexión armónica en Scarlatti es mucho más importante en relación al contexto tonal de la pieza que en términos de la escala de consonancias y disonancias verticales. Muchísimas piezas de Scarlatti que parecen no poseer variedad armónica y cuyo ámbito de modulaciones puede parecer modesto, cuyo equilibrio puede parecer excesivamente simétrico, cobran vida de inmediato cuando se las considera en todos sus detalles relacionadas con la estructura tonal del conjunto. En estos casos, las armonías sencillas de tónica, subdominante y dominante de la primera parte, avanzan hacia una dominante u otra tonalidad de conclusión que mantendrá una cierta tensión relativa a la sonata como un todo; la segunda mitad, que regresa hacia la tónica básica de la pieza, aunque esté constituida por el mismo material melódico y las mismas progresiones armónicas, sonará de forma diferente y hasta cierto punto nueva en relación con sus funciones en un sentido más amplio. Según la comprensión de la organización tonal del intérprete, la ejecución de muchas sonatas de Scarlatti puede resultar pomposa y ampulosa, o meramente nimia y trivial. Tampoco en este caso sirven de nada las dinámicas de Longo o de cualquier otro. No hay agente auténtico de la sensibilidad musical, a no ser el oído y la inteligencia musical del intérprete, como deberían comprender los que preparan las «ediciones prácticas» de música. Lo que es necesario al interpretar cualquier sonata de Scarlatti es un sentido infalible y siempre presente de la orientación de la pieza como un todo.

La inflexión de notas fugaces disonantes, notas cambiantes, y sonidos antiarmónicos en general, exige unas cuantas palabras, ya que suele ir unida a la regulación del ritmo y del tempo por las notas fuera de tiempo. Una nota fugaz consonante tiende a ser rítmicamente inactiva, avanza de manera más o menos automática y no es fiable. Cuando las notas caen fuera de tiempo y son disonantes, se pueden resolver y compensar con la consonancia siguiente, sin que haya una interrupción perceptible o de la continuidad rítmica. Estas son las notas por excelencia para cambiar un tempo o influir en él, las notas en las que se basa un tempo *rubato* que no que-

da justificado de otro modo por el contorno melódico o el cambio de los valores rítmicos. Todo un tejido de síncopas y relaciones cruzadas rítmicas entre las voces se puede basar en sonidos antiarmónicos y disonantes. Por ejemplo, en unas semicorcheas que se mueven en oposición a corcheas, las semicorcheas fuera de tiempo pueden constituir la contrapartida y la oposición al movimiento de las corcheas. A menudo en este tipo de pasaje de movimiento continuo, en especial si tiene notas fugaces acentuadas, la cuestión de que el ritmo sea regular o no es secundaria a la de disonancia o consonancia. Las disonancias que caen de manera irregular pueden usarse para establecer una pauta superficial rítmica e irregular que da color y variedad a la estructura básica rítmica.

En relación con esto se podrían mencionar las *notes inégales* de la música francesa: la costumbre de tocar la segunda y cuarta, etc. de un grupo de notas breves, más brevemente que la primera y tercera, de modo que  sea más parecida a , etc. Los franceses llaman a este procedimiento *pointer les croches* o *doubles croches*, etc., según sea el caso. Casi todos los libros de enseñanza del siglo XVIII de origen francés hablan de ello. (Véase *Les Principes du Clavecin*, de St.-Lambert; para un compendio y citas tomadas de los principales tratados consúltense *Les Agréments et le Rythme*, de Arger, e *Interpretation de la Musique Française*, de Borrel.) Todos estos tratados intentan explicar esta costumbre desde el punto de vista del metro. La revitalización moderna consciente de esta costumbre, sin embargo, muestra una tendencia a producir una agrupación intolerable de dos por dos de las notas que destruye el fraseo auténtico. La explicación que doy a esta costumbre es que se trata de un procedimiento más o menos consciente que, hasta cierto punto, han seguido todas las escuelas y en todo momento todos los compositores sensibles, a pesar de las observaciones de ciertos autores franceses (véase Couperin, *L'Art du toucher le Clavecin*), según los cuales este estilo era característico de la escuela gala, que los italianos no tenían la costumbre francesa de escribir notas iguales que se iban a tocar de manera diferente.

En mi opinión, esta costumbre de *notes inégales* está sólo condicionada por el metro, debido a que éste da tratamiento de activas a las notas fuera de tiempo en contraste con los tiempos fuertes pasivos, como ya había explicado anteriormente. Otra explicación que puedo dar de las *notes inégales* es que en gran medida están condicionadas por los contornos melódicos, y sobre todo por su función de notas fugaces y disonantes. Si su desigualdad se matiza para que corresponda al grado de disonancia o consonancia que representan en relación a la armonía principal o a las voces concomitantes, se disimula la desagradable agrupación de dos por dos, y surge, flexible, pero no distorsionada, una frase de mayor ámbito. En otras palabras, los tratados del siglo XVIII explican esta práctica tan establecida sólo de manera inadecuada, al intentar justificarla sólo en términos del metro, como sucede con muchos otros problemas. Según esto, la doctrina francesa está menos alejada de lo que da a entender del tratamiento de las notas fuera de tiempo como de pequeño valor, y del aplicable a las notas fugaces disonantes que he recomendado para la interpretación de Scarlatti.

Con estas notas fugaces disonantes o cambiantes suele producirse el equivalente musical de una combinación de crescendo y disminuyendo dentro de una nota en un instrumento incapaz de producir un crescendo o un disminuyendo. El choque momentáneo intensifica la armonía básica como si fuese un crescendo, luego se relaja



y se vuelve a una consonancia como si fuese un instrumento. Esto suele ocurrir con frecuencia en oposición a notas que de lo contrario estarían en reposo, y hace que parezca que su intensidad aumente en simpatía como las notas sostenidas de la voz. Este es el motivo por el cual el acentuar la nota primera o principal de una figura cambiante de tres notas (*do si do* o *do re do*) suele disminuir el valor expresivo que tendría con un acento en la nota segunda o disonante, en especial con un tempo moderado o lento. Esta inflexión defectuosa y la carencia del valor expresivo (y en realidad de la utilidad mecánica a la hora de mantener un tempo o establecer una coordinación física) de las notas fugaces o cambiantes, es, en especial, común a esa escuela de interpretación que concentra sus acentos principales en los tiempos primeros y básicos, en vez de en aquellos que los preparan y siguen. Nunca se hará suficiente hincapié en el hecho de que toda la flexibilidad y libertad de los movimientos lentos dependen de este tipo de notas, que es la ejecución y compensación de este tipo de notas las que evitan que un movimiento rápido sea demasiado rápido o uno lento sea demasiado lento. La mayoría de las cuestiones relativas al tempo no tienen sus raíces en el tempo. La mayoría de los tempos defectuosos se deben a fraseos defectuosos. Mientras más sensible sea un músico, más probable será que una sola inflexión o fraseo defectuoso trastorne el equilibrio rítmico de una frase o hasta de una pieza. Las discusiones que sostienen los músicos sobre los tempos casi nunca tienen nada que ver con los tempos; surgen de una comprensión equivocada, o de diferencias en la inflexión de detalles germinales. Tan pronto como uno se pone de acuerdo en las inflexiones básicas, o se descubren de una forma inconsciente, suelen olvidarse las discusiones sobre el tempo. El modo o la forma para corregir un tempo, bien sea a un alumno o a una orquesta, no es consultar el metrónomo o recurrir a un tiempo regular o artificialmente riguroso, sino el descubrir la causa de la dificultad. Contando con un alumno que no tenga impedimentos físicos de coordinación y que desde el punto de vista técnico sea razonablemente competente, con frecuencia se puede corregir un tempo sin mencionar esta palabra ni recurrir a ninguna forma de contar.

De importancia vital en el mantenimiento de un tempo, en la ejecución de un *rubato* o en la resolución de un retardo, es el reconocimiento de un encadenamiento de impulsos rítmicos comunicables de una voz a otra. La ejecución de la mayor parte de los retardos se lleva a cabo casi siempre con retraso, aunque suele ser convincente gracias a las inflexiones dinámicas, y a los crescendos o diminuendos correspondientes. En los instrumentos sólo capaces de dar una inflexión dinámica limitada, se hace cada vez más necesario el relacionar todos los retardos y alteraciones de tempo con la estructura musical básica. Si no son musicalmente correctos, no llegarán ni siquiera a parecer convincentes desde un punto de vista superficial. En aquellos instrumentos que no poseen una variación dinámica apreciable, la alteración del tempo de una serie de notas con un mismo valor rítmico no resulta en absoluto convincente, salvo cuando queda justificada por sus contornos melódicos o su contexto armónico. En este tiempo de instrumentos, las notas de un mismo valor rítmico, por otro lado no modificadas por su contorno melódico, pueden ver su tempo y duración efectivamente alterados sólo si se relacionan con las funciones relativas de consonancia y disonancia que poseen. El tocar de una forma más lenta una serie de notas parejas casi siempre depende de sus disonancias. En el caso de notas de diversos valores, los retardos o fluctuaciones del tempo más logrados en

estos instrumentos dependen de la identificación de aquellos instantes en que se inician los impulsos rítmicos indivisibles y de la manera en que se encadenan y se transmiten a otras voces. Estos puntos se encuentran cuando se quiebra el movimiento diatónico y en los cambios de valores rítmicos de prolongados a breves. Todo un *rubato*, el cambio de un tempo, o un retardo final, pueden depender de una iniciativa que se tome varios compases antes de que el resultado final sea perceptible. Además hay que hacer resaltar, en relación con los retardos que se producen en las cadencias finales, que este tipo de retardo suele ejecutarse con demasiado retraso en relación al encadenamiento armónico, y que casi nunca logran mantener la tensión de lo dominante y se relajan demasiado pronto; en otras palabras, antes de llegar a la tónica. Hablando desde un punto de vista armónico, todos los retardos cadenciales sin compensación de la acción dinámica empiezan después de la última división separable de la armonía, es decir, a partir del comienzo de la cadena de acordes que forman la parte inicial de la cadencia. En una progresión I 6, IV, V, I, por ejemplo, resulta demasiado tarde el efectuar un cambio después de I 6. Si la progresión se altera a I 6, II  $\frac{6}{5}$ , V, I, resulta posible detenerse en la disonancia añadida o la subdominante, representada por II  $\frac{6}{5}$ , y después relajarla.

A la luz de los anteriores principios generales de fraseo, articulación e inflexión, consideremos unas cuantas formas prácticas en las que el intérprete de teclado pueda poner sus recursos de ligado y *staccato* a los servicios de aquéllos.

El pedal sostenedor del piano puede hacer un daño enorme a la música de Scarlatti. Incluso con los arpeggios y los bajos de Alberti, Scarlatti a menudo concibe sus figuraciones en términos de líneas, de melodías instrumentales, y no como meros complementos confusos de la armonía. No le gustan las capas espesas de color. Al tocar a Scarlatti, el pedal del piano debe de usarse para realzar y variar el color, no para sostener unas notas que no se pueden sostener con los dedos. Si se usase de modo contrario, nos arriesgaríamos a sustituir el color que Scarlatti dio a su música mediante armonías quebradas y la alternancia de sus componentes, por una uniformidad confusa (muy pocos intérpretes logran extraer el color que se encierra en una pieza, ya que se ven demasiado embargados por conceptos irrelevantes de la belleza sonora y por la imposición de un color desde fuera, casi siempre desde el pedal de un piano).

Incluso las figuras que pueden sostenerse con la mano al clavicémbalo, a menudo suenan mejor cuando se tocan como líneas. Sus contornos melódicos añaden más color que una mancha de armonía. Sin embargo, en toda la literatura para clavicémbalo, existía la tradición de dejar en manos del intérprete el sostenimiento opcional de las armonías quebradas que podía dar la mano, sin que se indicasen necesariamente en la notación. En una obra como la sonata 260 es aconsejable un exceso de ligado imbricado, incluidos los pasajes diatónicos. En Venecia XIII 13 (K. 526), Scarlatti ha anotado en su totalidad el ligado imbricado de un pasaje a dos voces en armonía quebrada en su primera aparición; sin embargo, al aparecer por segunda vez, usa la notación más sencilla de dos voces abiertas, dejando así que el intérprete asuma su sostenimiento como en el pasaje paralelo. (Ejemplo 5.)



[Allegro Comodo]


EJEMPLO 5. *Venecia XIII 13 (Longo 456) K. 526.*


Uno de los medios principales para obtener matices delicados de color de un instrumento de teclado, sea clavicémbalo, piano u órgano, y de realzar el relieve de pequeños detalles armónicos inherentes en las líneas, es la imbricación de los pasajes diatónicos y de los sonidos que perfilan la armonía. Tanto en el clavicémbalo como en el órgano se pueden obtener efectos de crescendo y disminuyendo permitiendo que una nota adyacente y diatónica choque momentáneamente con su vecina. Se puede obtener un crescendo perceptible en medio de una escala al pasar gradualmente del *staccato* o del ligado de notas yuxtapuestas a la imbricación de éstas. En particular, en el clavicémbalo se puede usar la imbricación para ocultar el marcado ataque de una nota mediante el mantenimiento del sonido de la precedente. Con frecuencia, imbrica momentáneamente una disonancia y su resolución para así ocultar el ataque de la nota segunda y lograr dar la apariencia de un disminuyendo.

Mediante la imbricación se puede dar a las escalas las inflexiones de sus armonías subyacentes. Por ejemplo, en una escala de *do* mayor, interpretada en relación a una tríada en *do* mayor, me puedo demorar en todas las notas que no tienen nada que ver con la armonía, de acuerdo a la disonancia que éstas forman con la tríada, sin tener en cuenta si suena o no la tríada. El *re* aparece como una disonancia de una segunda con el *do* (si tocara una escala modal en *re* menor, interpretaría el *re* en relación al *mi* siguiente); el *fa* en relación al *mi*, aunque con un énfasis más bien pequeño, ya que tiende a sonar como subdominante; lo mismo se puede decir del *la* en relación al *sol*, sin embargo realzaría al máximo el *si*, ya que es la sensible que se resuelve en el *do*.

La escritura para dos voces de Scarlatti es en particular susceptible a este tipo de colorido. Este tipo de colorido, que es mucho más que un complemento de los acordes o un sostenimiento de las notas con el pedal del piano, amplía las implicaciones armónicas de las líneas de Scarlatti, a las que otorga un aspecto de riqueza que no poseen cuando se tocan literalmente como meras líneas. (Esto es cierto para todas las invenciones para dos partes, de Bach.)

Uno de los principales medios expresivos del clavicémbalo y del órgano es la acentuación mediante el ataque de una nota precedida de un breve silencio. En muchísimos pasajes que desde el punto de vista vocal constituyen una unidad melódica

indivisible, se pueden realzar las disonancias por medio del teclado, en relación a lo que las precede y las sigue, dejando que se produzca un silencio antes del ataque. Muchísimas notas fugaces disonantes que se pueden expresar de manera uniforme en la voz o en un instrumento de cuerdas con una ligera combinación de crescendo y disminuyendo, alcanzan su valor total en el clavicémbalo o en el órgano desligándolas (bastante en contra de la lógica musical teórica). Un ligado continuado tiende a cubrir el ataque de una nota que precisa de acentuación, mediante el sonido continuado de la nota precedente. Una regla general para la interpretación al clavicémbalo o al órgano, es imbricar aquellas notas que no precisan de ningún realce, y desligar aquellas notas que precisan de un acento especial. Al clavicémbalo, por ejemplo, y al tocar corcheas en oposición a semicorcheas, numerosas semicorcheas fuera de tiempo cubiertas completamente por la semicorchea que la precede y que suena simultáneamente a la corchea que la acompaña,  precisa para

destacarse de un desligado lógico . Son muy comunes en la obra de Scarlatti aquellos pasajes en que una figura melódica de semicorcheas que toca la mano derecha, puede verse totalmente cubierta por los ataques de los acordes acompañantes de la izquierda. La solución es reducir al mínimo el desligado de los acordes repetidos de manera que uno cubra ligeramente el ataque de otro, y el hacer desligado ante elementos que necesitan ser realzados en general, disonancias y acentos cruzados o notas fuera de tiempo de la melodía. La solución que se da a este tipo de pasajes en el órgano, sin embargo, es exactamente la inversa que si se tocan en un sólo teclado. En este caso, las notas de la melodía precisan ser sostenidas durante más tiempo para que se escuchen, y los acordes ser desligados para que no lo cubran todo con su sonido.

### *El ámbito expresivo*

Al comienzo de este capítulo hablé del «encasillamiento» a que se suele someter a Scarlatti. Yo mismo soy culpable de ello. Durante años consideré que las sonatas de Scarlatti eran extraordinariamente notables y brillantes y sabía que podía coronar un recital de clavicémbalo con dos o tres de ellas, pero al mismo tiempo pensaba que si abusaba de su brillantez excesiva podía fatigar, que era posible causar aburrimiento. Hasta encontré, en las primeras notas tomadas en vistas a escribir este libro, una observación donde decía que la actitud de uno hacia Scarlatti es muy probable que sea inestable y cambiante, que era imposible dedicarle una devoción constante como aquella a la que Mozart o Bach dan pie. Nada podía ser más falso. La excesiva brillantez de las sonatas en realidad era fatigosa si se tocaban una detrás de otra en número excesivo, ya que, como muchísimos intérpretes de Scarlatti, casi siempre las tocaba como piezas de virtuoso, apenas si veía lo que de verdad hay en la música.

Durante los diez años que he dedicado a escribir este libro, mi actitud ha cambiado, ello se ha debido en parte a un estudio profundo de la música y de su mundo, a mi visita a España, y quizá al proceso de maduración al que me he visto sometido. Al estudiar la música, al examinar las sonatas completas varias veces siguiendo su orden cronológico, y tras escribir y revisar mis comentarios, intenté compren-



der todo aquello que hasta entonces se me había escapado, y entender todo aquello que parecía no tener sentido o que, en un principio, juzgué de modo adverso. Tras visitar España, y mientras completaba la parte biográfica, preparé la interpretación de cuarenta o cincuenta de las sonatas, a la luz de lo que había aprendido y seguía aprendiendo. El resultado fue un descubrimiento, no se trataba ya de virtuosismo sobre virtuosismo, ni de «felices caprichos» notables aunque efímeros, sino de una riqueza inagotable de expresión inherente en la música: todo el ámbito de una personalidad artística completa. El lector, en el mejor de los casos, no tendrá más que una pálida idea de los días, semanas y meses que he pasado con Scarlatti. Al final de este período, puedo decir con toda sinceridad que, a pesar del trabajo que ha supuesto para mí este libro, nunca llegué al punto de saturación, Scarlatti nunca me aburrió, que al final de las etapas de mayor abrumación, la música de Scarlatti, una y otra vez, me sorprendía, deslumbraba y deleitaba.

Mediante este libro espero contribuir a que los sentimientos del lector hacia Scarlatti evolucionen de igual manera. Mi propia evolución ha pasado de pensar lo que pensaban la mayoría de las personas desde el siglo XVIII (y aún siguen pensando), hasta el punto de vista representado por cada página de esta obra. Incluyo estas observaciones en un capítulo sobre la interpretación, porque Scarlatti suena según se toca. Yo escuchaba a Scarlatti, incluso con mi oído interno, tal como solía tocar su música, que es como casi todo el mundo la toca. En la actualidad, escucho a Scarlatti de un modo totalmente diferente, ya que he tratado de incorporar a su interpretación parte de lo que ha quedado claro en esta obra. Con la restauración del orden por parejas de las sonatas, con el intento de extraer la expresividad inherente de cada pieza, en vez de imponerles fórmulas desde fuera, lo que ha quedado claro es que resulta perfectamente posible, cosa que antes dudaba, el tocar todo un programa de sonatas de Scarlatti sin caer en el aburrimiento ni recurrir a medios artificiales para dar la impresión de variedad.

Otra cosa que espero haber demostrado en esta obra y en la interpretación de la música es que todos podemos usar el cerebro sin entorpecer la capacidad de sentimiento o expresión propias. Espero probar lo que se ha demostrado y olvidado constantemente durante siglos, que el trabajo aplicado y la erudición no son peligrosos; que cuanto más desarrollada sea la sociedad en que vivamos más necesarios serán. Espero haber demostrado la posibilidad simultánea, no sólo de un enfoque técnico y analítico de la música realizado por un trabajador tenaz, sino también de un deseo cálido, imaginativo y hasta romántico por trascender la sintaxis y el significado literal, por trascender y entrar de manera humilde y sin miedo en el reino de lo inexplicable.

## Ilustraciones



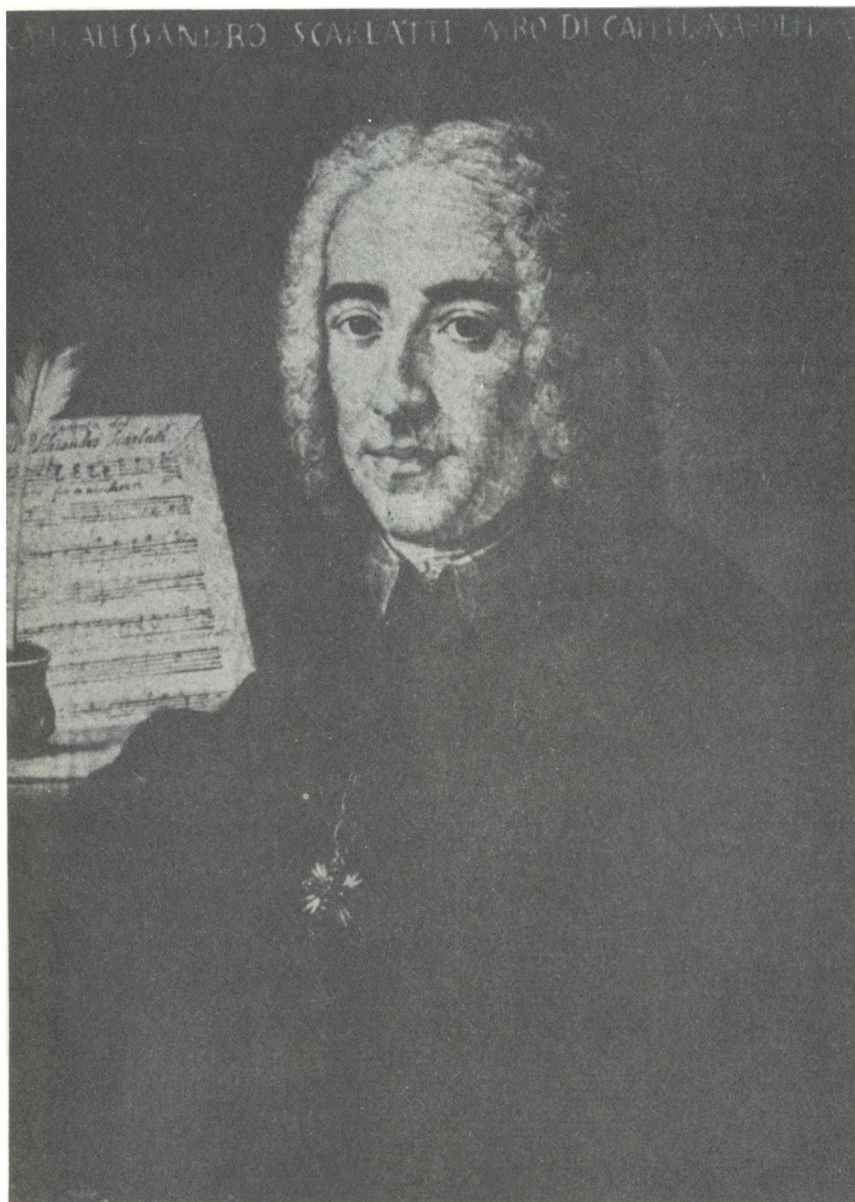








1. Nápoles, por Antonio Jolli. Nápoles, Museo di S. Martino, Fotografia Soprintendenza Gallerie.



2. Alessandro Scarlatti, por un pintor desconocido. Bologna, Liceo Musicale. Fotografía Frick Art Reference Library.





3. Clavicémbalo italiano. Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



4. Francesco Gasparini, por Pier Leone Ghezzi. Roma, Biblioteca Vaticana. Codici Ottoboniani latini 3.313, fol. 8.



5. Antonio Vivaldi, por Pier Leone Ghezzi. Roma, Biblioteca Vaticana, Codici Ottoboniani latini 3.114, fol. 26.





6. Arcangelo Corelli. H. Howard pinx. V.<sup>dr</sup> Gucht Sculp. Frontispicio de *XII Solos for Violin... Opera Quinta...*, Londres, I. Walsh. Nueva York, R. K.



7. Cardenal Ottoboni F. Trevisanus pinx. I. Freij Sc. Romae Sp. Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Capella Pontificia*. Roma, 1711, Nueva York, Public Library.



8. Filippo Juvarra por Pier Leone Ghezzi. Roma, Biblioteca Vaticana. Codici Ottoboniani. Roma 3.115, fol. 117.

9-14. Dibujos de Filippo Juvarra para el teatro de la reina Maria Casimira, hechos supuestamente para óperas de Domenico Scarlatti. Turín, Biblioteca Nazionale. Ris. 59-4





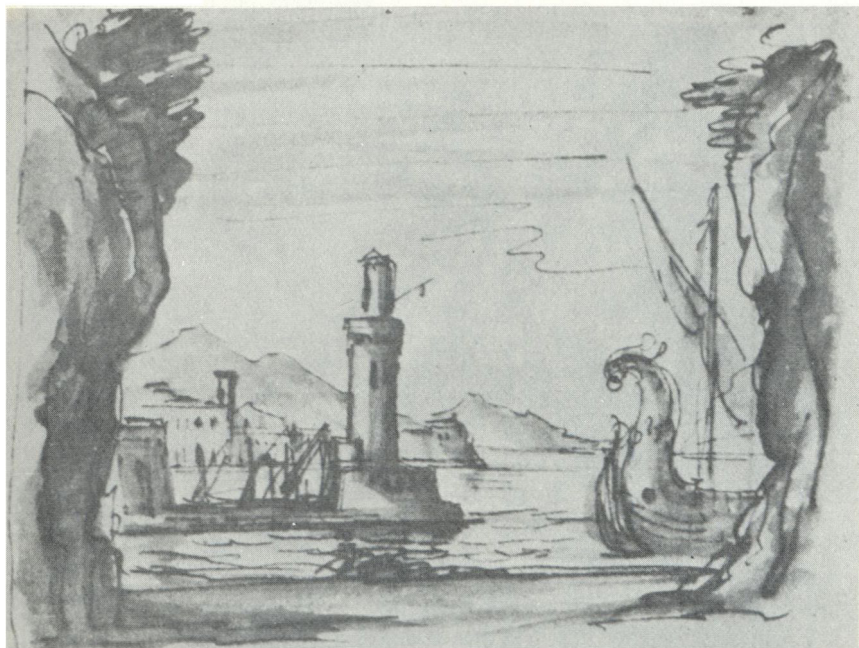
9. «Vista campestre con árboles y ruinas de casas» para *L'Orlando*, acto III, escena 6. (?)



10. «Costa y campo montañosos» para *Tetide in Sciro*, Acto I, escena 1. (?)



11. «Parque o jardín abierto», para *Tetide in Sciro*, Acto II, escena 7; o «Huerto cercano al templo de Diana», para *Ifigenia in Tauri*, Acto I. (?)



12. «Arbustos con vista del puerto de Aulis y barcos de guerra anclados, y un trirreme cerca de la orilla», para *Ifigenia in Aulide*, Acto I. (?)

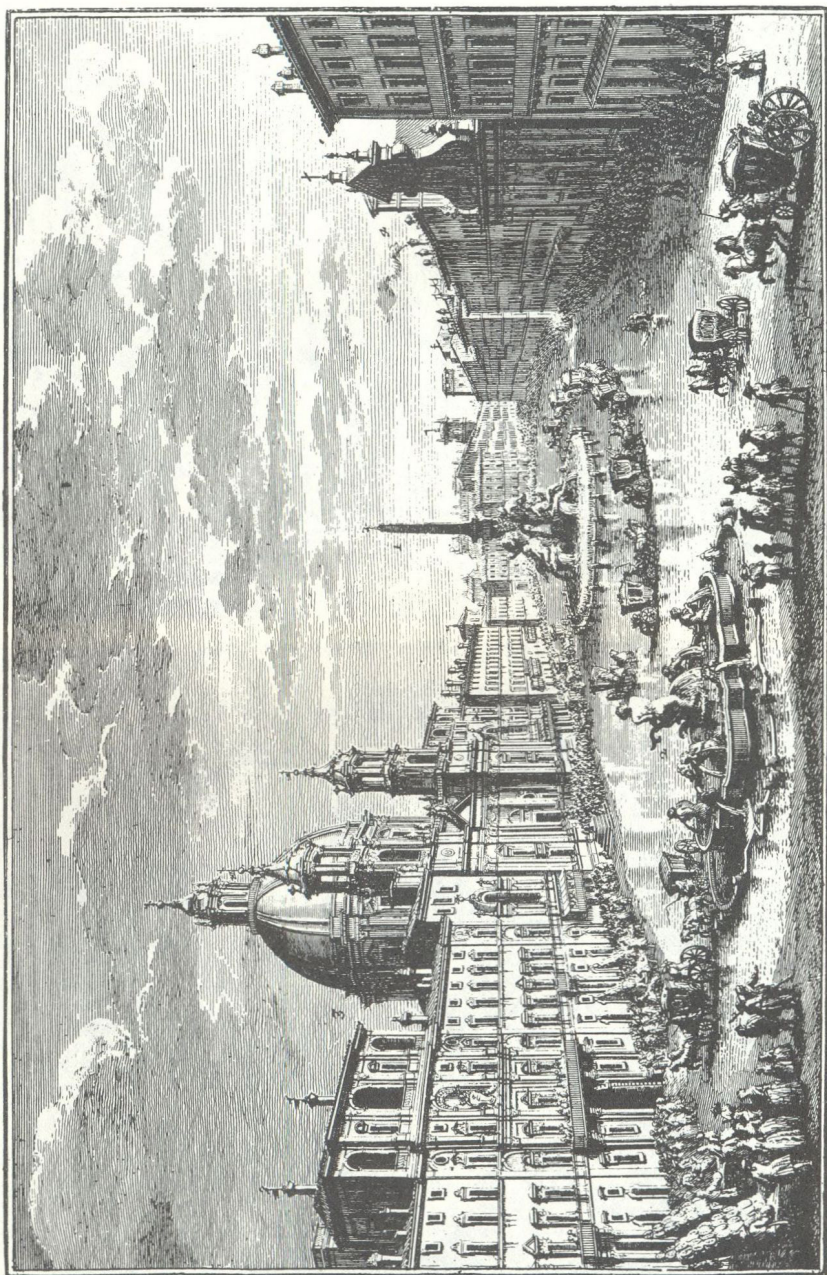




13. «Campamento general en la playa», para *Ifigenia in Aulide*, Acto III. (?)

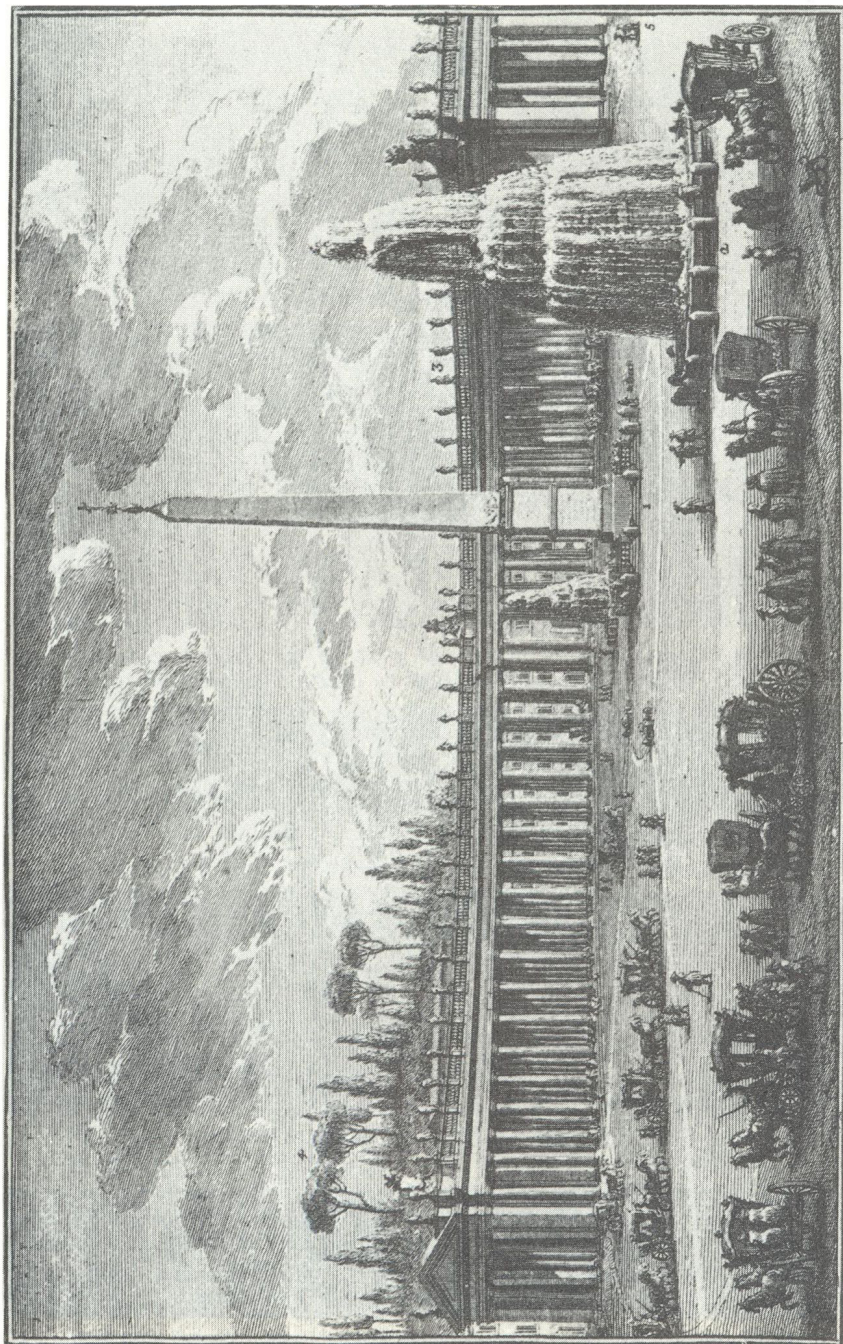


14. «Perspectiva del templo de Pan y Cupido», para *Amor d'un Ombra*, Acto I. (?)



15. «La Piazza Nabona, inundada anualmente en el mes de agosto», por Giuseppe Vasi. *Delle Magnificenze di Roma... Libro Secondo*. Roma, 1752. Nueva York, R. K.





16. La Plaza de San Pedro, por Giuseppe Vasi. *Delle Magnificenze di Roma. Libro Secondo*, Roma, 1752. Nueva York, R. K.



Io sottoscritto attesto come il S. Giulio Barilli  
ha Composto alcune fughe per servizio dell'V. S. S. S.  
d. S. Pietro, e questi impertanto pochi ventidue  
4 Condizione di aggiustato. Dom. Scarlatti

17. 5 de abril de 1716. Roma, Biblioteca Vaticana.

Io sottoscritto Maestro & Capp. dell'V. S. S. S.  
ap. d. S. Pietro Vaticano Sede come il Sig.  
Girolamo Bezzi ha Composto parte di Musica  
1.º 54 = di Salmo Ann. et Ant. a 4.º & 5.º  
una così d'accordo con più 1.º & 2.º & 3.º & 4.º  
e 5.º libri per servizio della Ven. Cappella Giulia.  
In fede questo d. 23 Aprile 1716. Dom. Scarlatti

18. 23 de abril de 1716. Roma, Biblioteca Vaticana.

Io sottoscritto in virtue del S. D. Giulio Giuliano  
Scudo uno, e Baiocchi 10. moneta. per servizio della  
della musica. questo d. 7 giugno 1718. Dom. Scarlatti

19. 7 de junio de 1718. Roma, Biblioteca Vaticana.

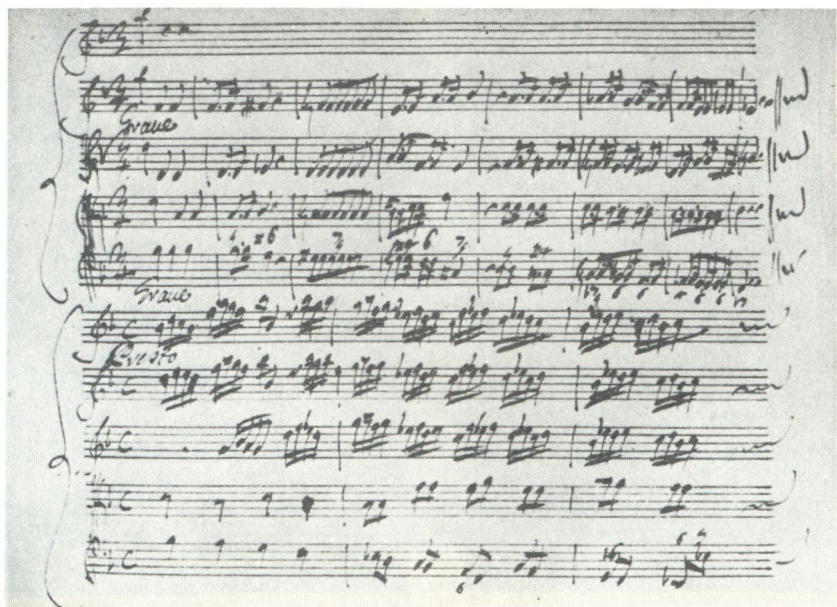
Domenico Scarlatti

20. 19 de octubre de 1749 (firma del testamento). Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.  
Autógrafos de Domenico Scarlatti





21. Parte manuscrita de tenor del *Miserere* en *sol* menor, primera página. Roma, Biblioteca Vaticana.



22. Overtura de *Tolomeo*, segundo movimiento y comienzo del último. Roma, El difunto S. A. Luciani.

Missa Quatuor Vocum

CANTUS

**E** Incarna tus est. incar -  
na tus est de Spi ri tu sancto, ex Ma -  
ria virgine. & homo. & homo fa -  
ctus est. Crucifixus etiam, etiā pro no -

TENOR

**E** Incarna tus est de  
Spiritu sancto, ex Mari a. Maria virgi -  
ne. & homo. & homo fa ctus  
est. Crucifixus etiam pro no bis

Dominici Scarlatti 123

ALTISS

**E** Incarna tus est. incar -  
natus est de Spiritu sancto, ex Maria vir -  
gine. & ho mo. & ho mo factus  
est. Crucifixus etiam pro no -

BASSUS

**E** Incarna tus, incarnatus  
est de Spiritu sancto, ex Maria virgi -  
ne. & homo factus est. Cruci -  
fixus etiam pro no -

Missa Quatuor Vocum

bis, sub Pontio Pi lato pa -  
ssus, pa ssus, & sepultus est.  
Et resurrexit, resurrexit tertia  
die, secundū Scripturas, & as -

sub Pontio, sub Pontio Pila to pa -  
ssus, pa ssus, pa ssus & sepultus est  
Et resurrexit tertia die, secundū  
Scripturas, & ascen dit in cœ lū. in

Dominici Scarlatti 124

bis, sub Pontio Pila to passus, pa -  
ssus, & se pul tus est. Et  
resurrexit, resurrexit tertia di -  
e, secundū Scripturas, & ascendit, as -

bis, sub Pontio Pila to passus, pa -  
ssus, & sepultus est. Et resurre -  
xit tertia die & ascen dit in cœlū,





24. João V, por pintor desconocido. Lisboa, Conde de Santiago. Fotografia Mario Movais.

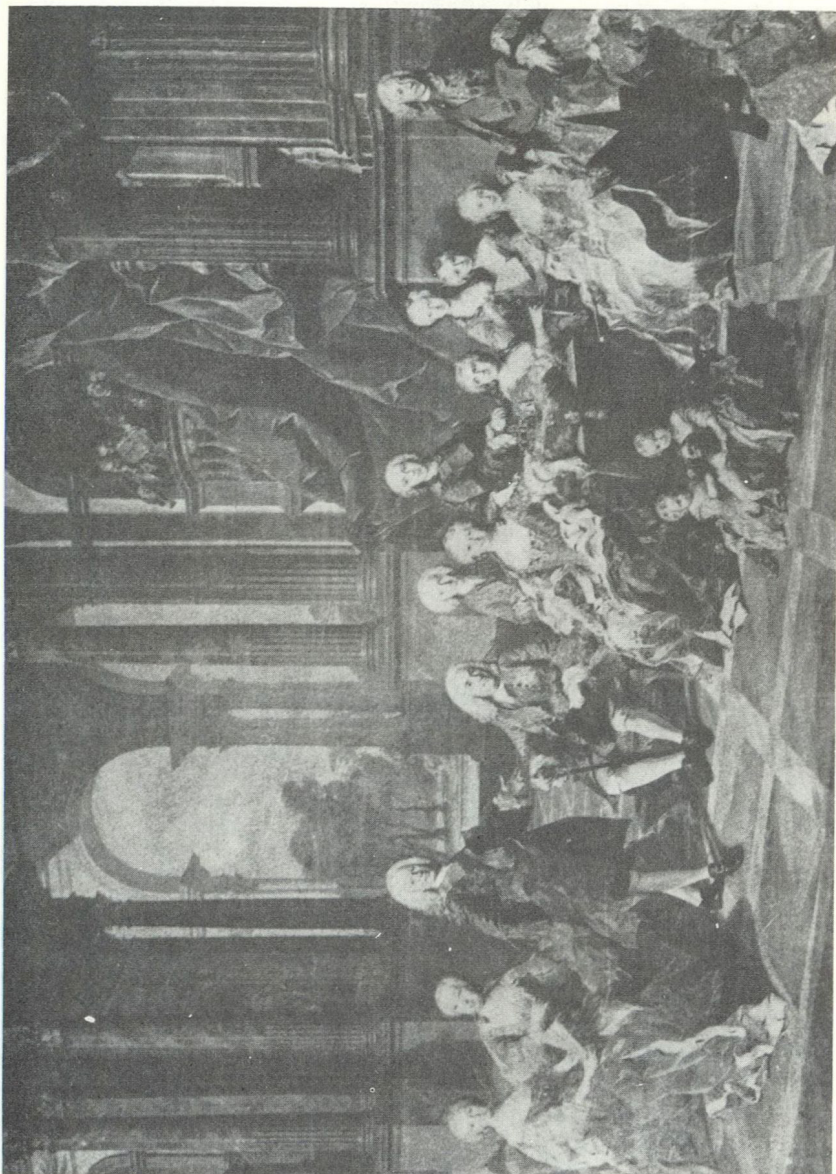


26. Fernando VI de niño, por Jean Ranc, Madrid, Museo del Prado.

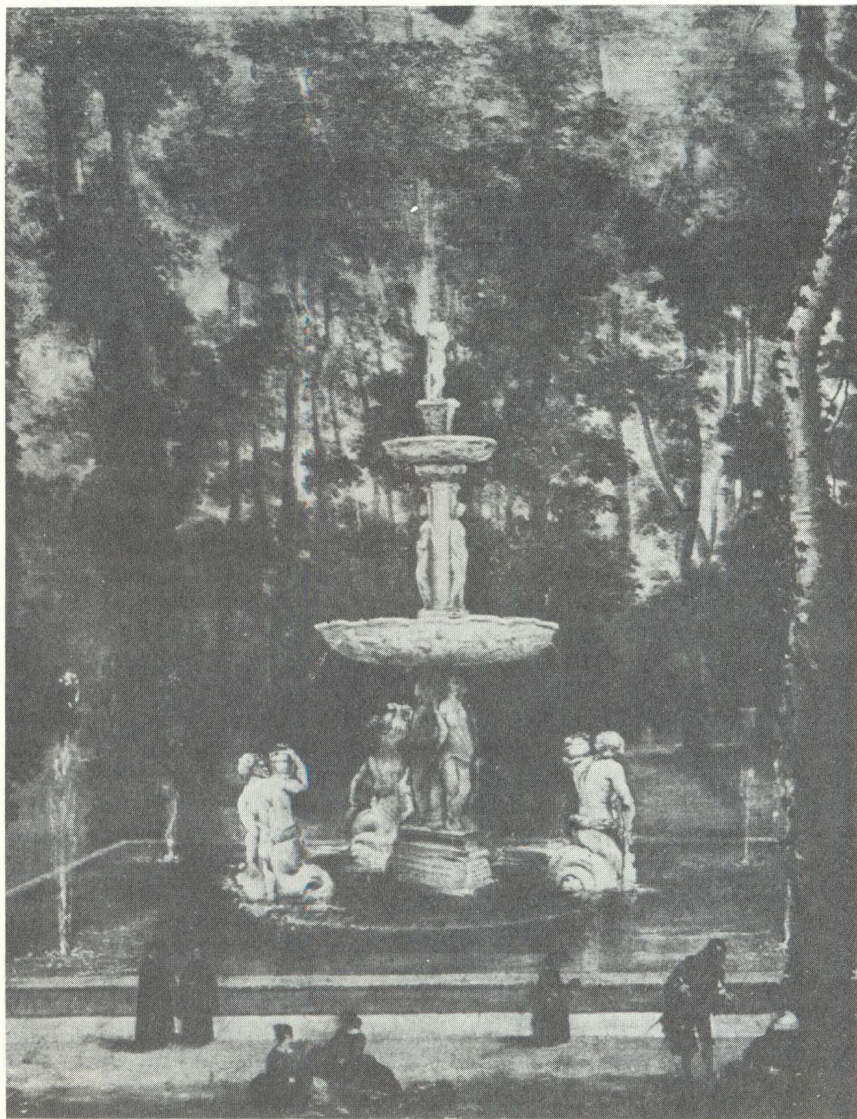


25. María Bárbara de Braganza, retrato de prometida de Domenico Duprà, Madrid, Museo del Prado.



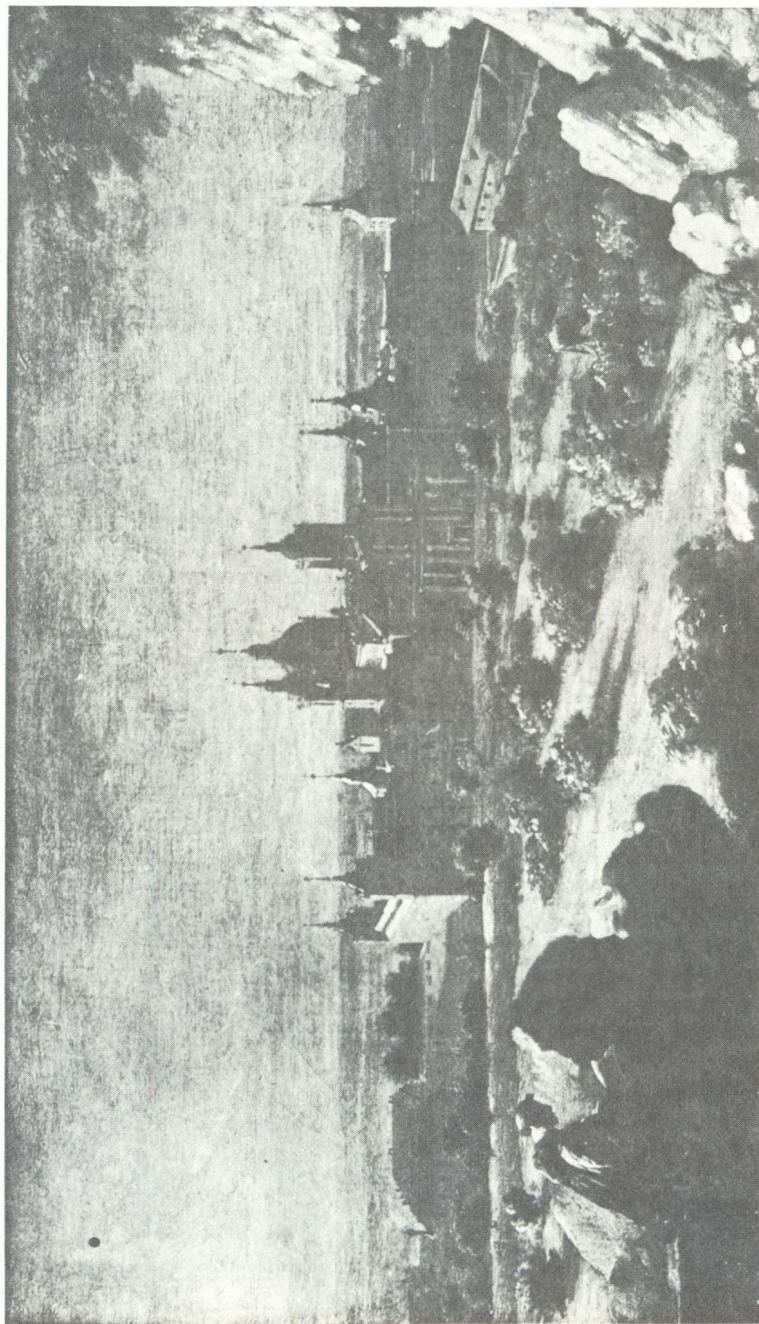


27. Felipe V y la familia real, por L. M. van Loo (Felipe V e Isabel de Farnesio al centro, Fernando VI y María Bárbara a la izquierda, Carlos III en el extremo de la derecha). Madrid, Museo del Prado.



28. La fuente de los tritones de Aranjuez, por Velázquez, Madrid, Museo del Prado.



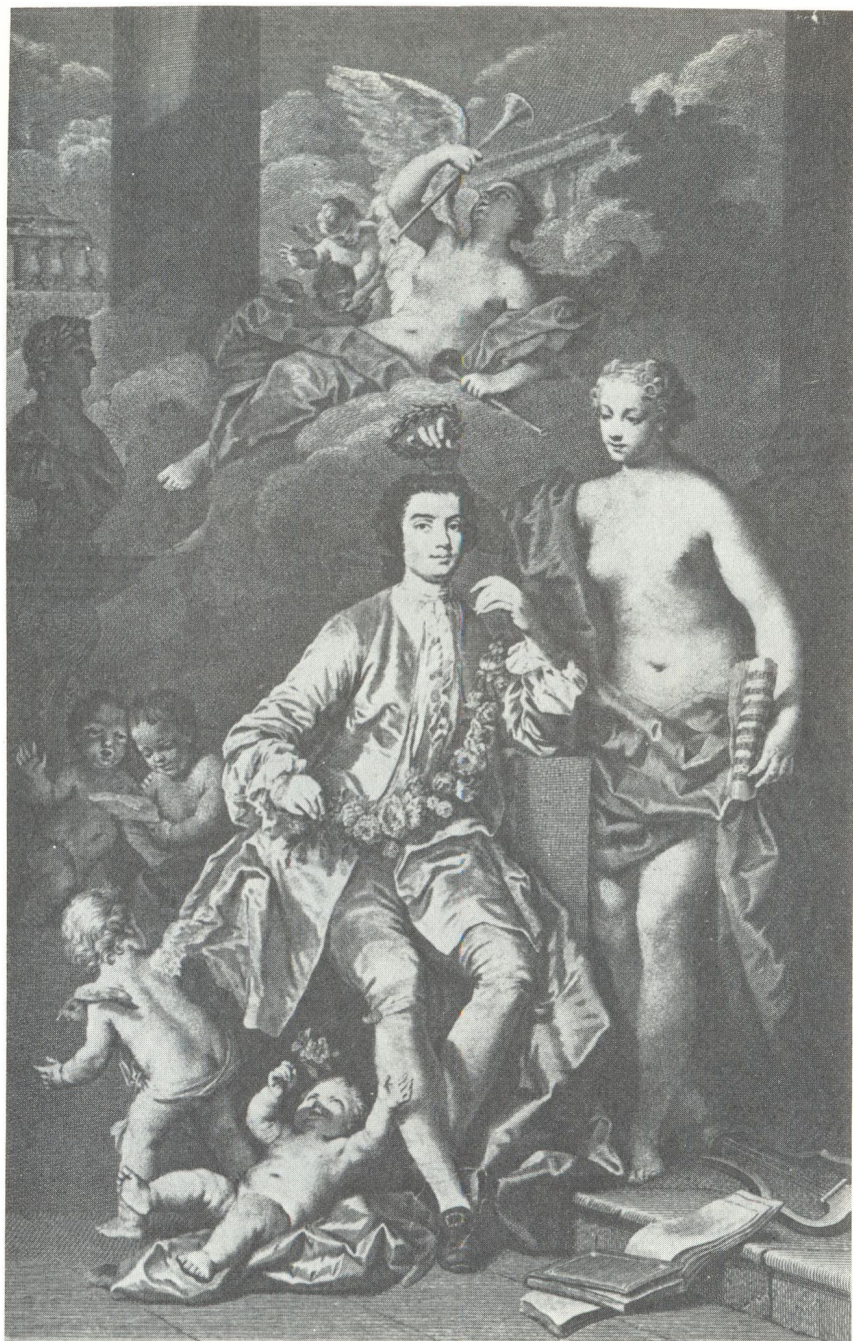


29. El Escorial, por Miguel Angel Houasse, Madrid, Museo del Prado.



30. Farinelli en un papel femenino, Roma, 1724, por Pier Leone Ghezzi, Nueva York, Janos Scholz.





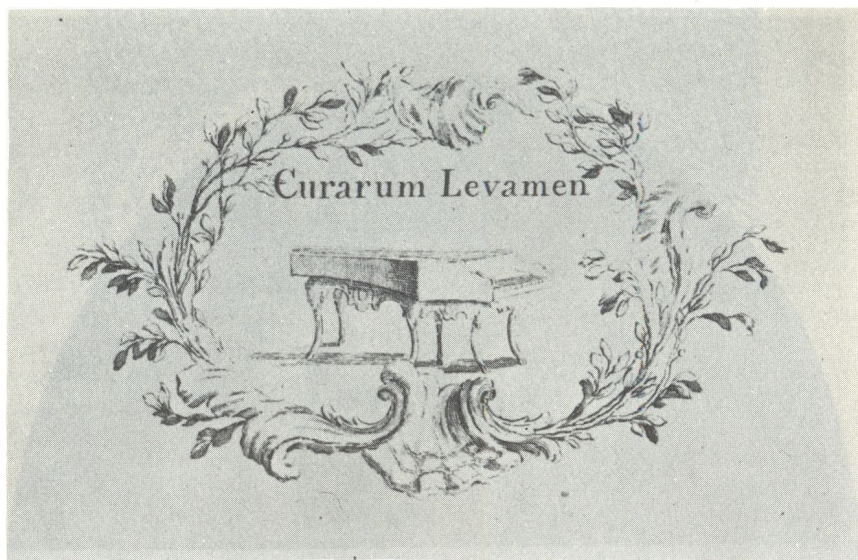
31. Farinelli, por Jacopo Amiconi, grabado de Wagner, Nueva York, R. K.





32. Frontispicio de los *Essercizi* de Scarlatti, dibujado por Jacopo Amiconi, Washington, Biblioteca del Congreso.

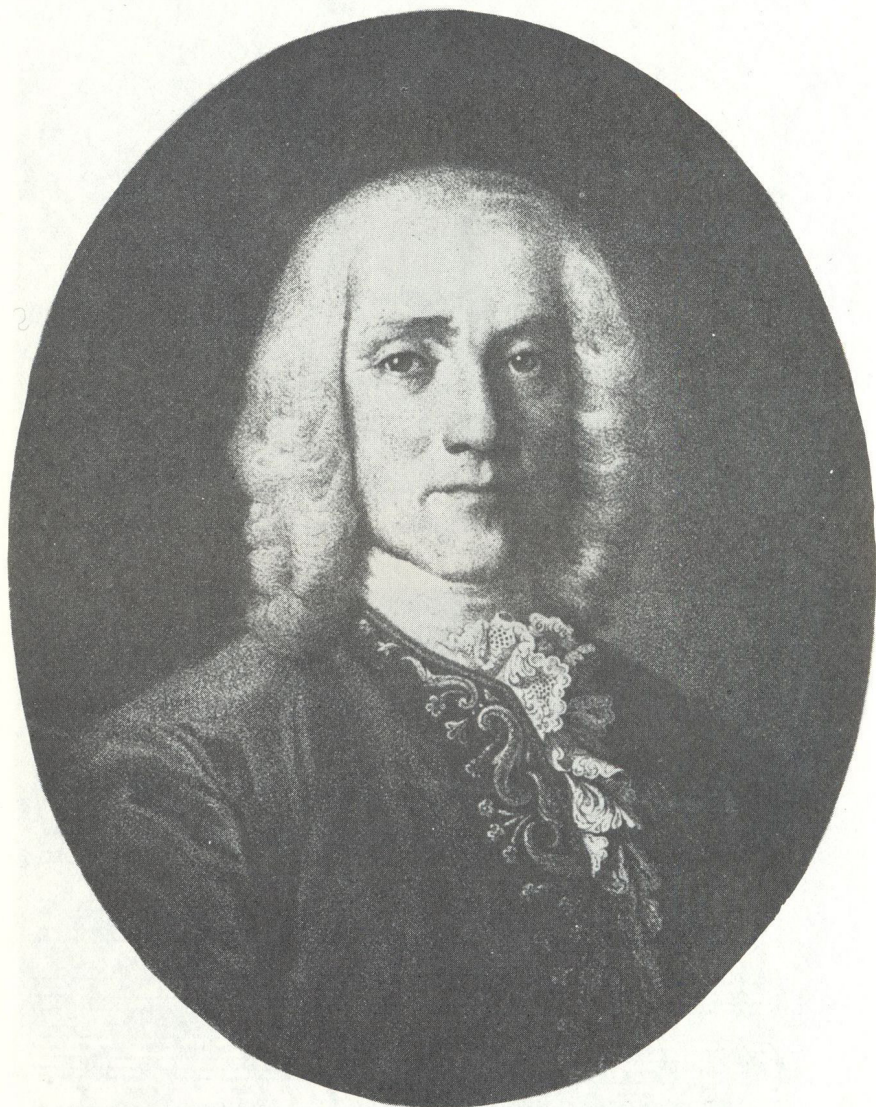




33. Viñeta de la portada de los *Essercizi* de Scarlatti, Washington, Biblioteca del Congreso.



34. Página de los *Essercizi* de Scarlatti, Venecia, Biblioteca Marciana.



35. Domenico Scarlatti, litografia de Alfred Lemoine, Amédée Mureau, *Les clavecinistes*, Paris, 1867. Yale School of Music.





36. Domenico Scarlatti, por Jacopo Amiconi, grabado de Joseph Flipart.  
Detalle de la ilustración 38.



37. Farinelli, al fondo la flota de Aranjuez, por Jacobo Amiconi, Stuttgart, Staatsgalerie. Fotografía de Frick. Art Reference Library.





38. Fernando VI, María Bárbara y la corte española en 1752, por Jacopo Amiconi. Grabado de Joseph Flipart. (En la tribuna de los músicos José Herrando, violinista; Farinelli y Scarlatti, a la derecha sostienen partituras.) Nueva York, R. K., impreso en 1949 a partir de la plancha de cobre original que se halla en la actualidad en la Calcografía Nacional de Madrid.



Cus. <sup>ma</sup> Sig.

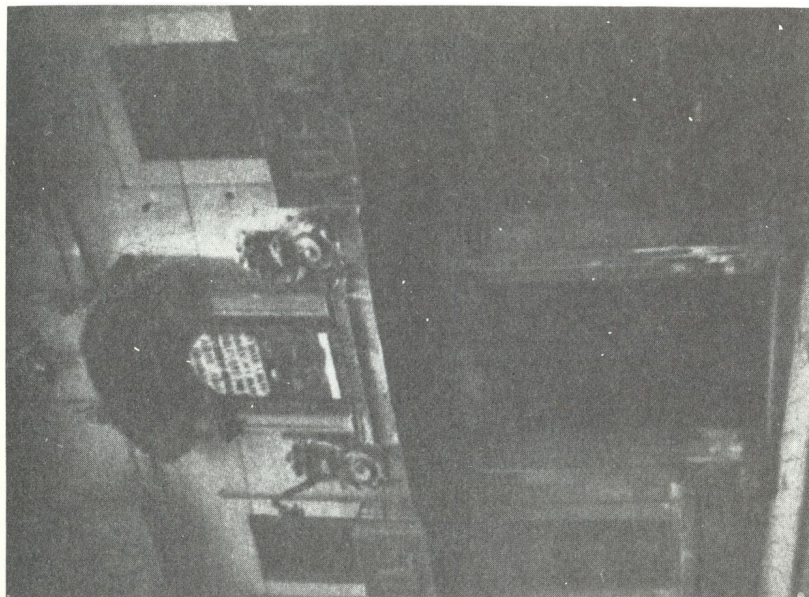
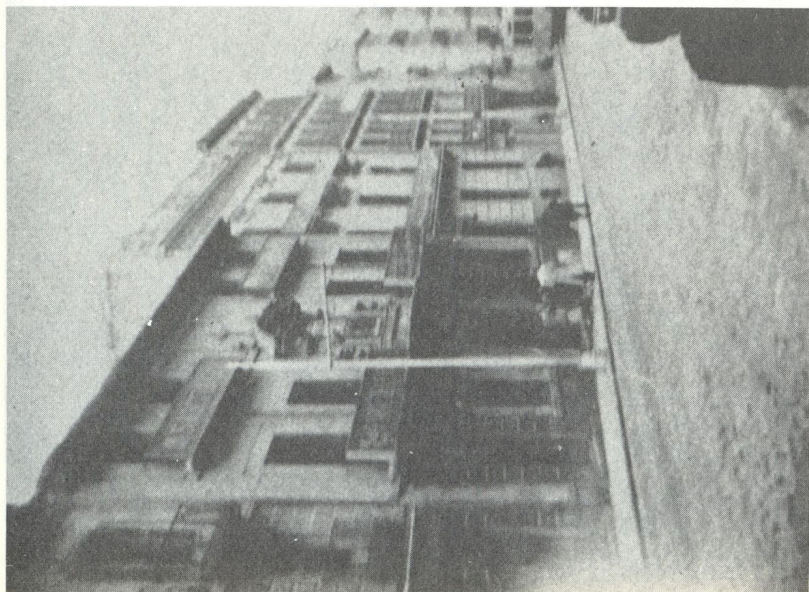
Mi è pare una aspettava il suo qui felice, ritorno  
 per tributarle l'obbedienza mia, in questi fogli che  
 include nel suo, ma in ogni altro che si degnerà v. e.  
 Comanderò.

L'alejo della parola, che per essere in latino, ma sent  
 di de gottio stile abbreviato, è cagionato maggior  
 aplofonia che ogni altro.

Due v. e. serva qualun. La antica partivista,  
 come l'estratto da due canotina, e porta in partitu  
 ra, per quel che celebrano una lode a un tal muto,  
 ma perche molti moderni Scrittori (compositori,  
 o scrivano, o si approfittino) se per vogliono) del vero  
 modo, e della vera legge di scrivere in contrapun  
 to, ciò in pochi oggi in oscuri, e per pochi sent.  
 So nel posso v. e. di casa. v. e. è grande. è forte.  
 è allagnanimo, e pieno di salute perche dunque  
 nel viene a farmelarmi con la sua vista? perche  
 forse non ne son degno? è vero. ma dov'è la vista  
 di anno lo vede se nel nel far de grandi?  
 Oh! nel dio. Prege l'iddio l'assista e benedica  
 a par del suo, e mio regio. Amore.

Scarlatti





40. Casa de Scarlatti —demolida antes de 1967— en la calle de Leganitos n.º 35 de Madrid.

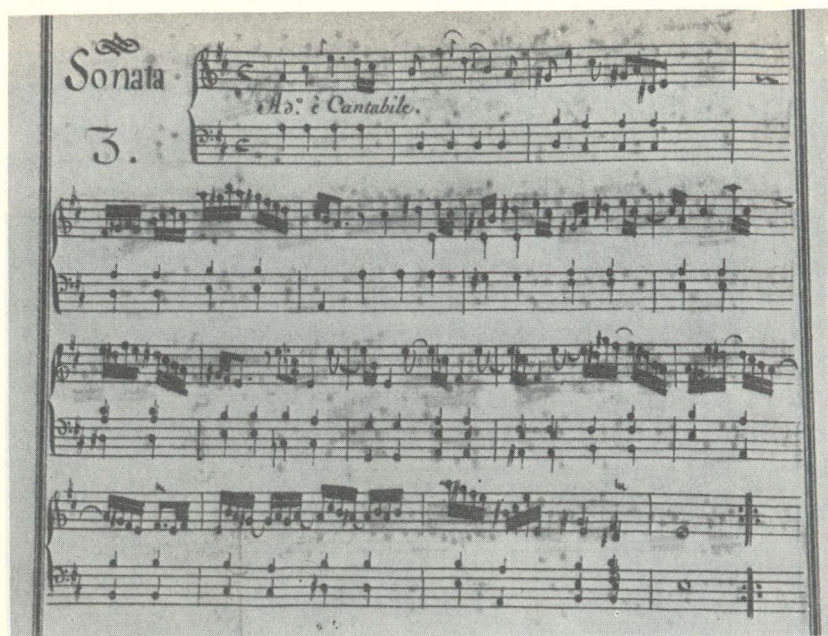


41. Las trompas del embajador veneciano, por Pier Leone Ghezzi, Roma, Biblioteca Vaticana, Codici Ottoboniani latini, 3.117, fol. 64





42. El guitarrista, cartón para tapicería de Goya, Madrid, Museo del Prado, fotografía Anderson.



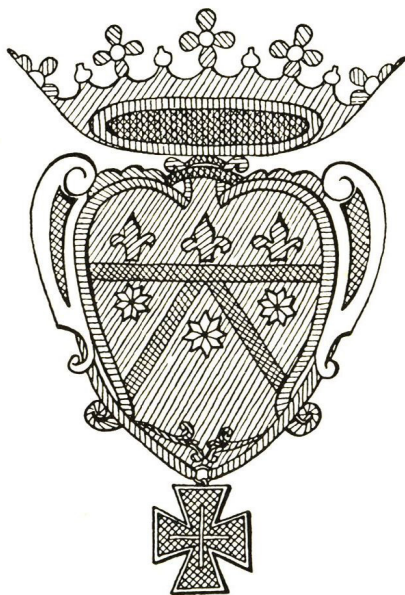
44. Segunda mitad de la sonata 208 de Parma IV 1. Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale.



## Apéndices







*Escudo de armas de la lápida de la  
tumba de Alessandro Scarlatti*

Basado en el dibujo preparado para Francisco Scarlatti en 1820. Madrid, Arch. Hist. Nac., Carlos III, 1799, fol. 66r.





## Apéndice I

### La familia Scarlatti

#### A. Nota sobre la familia Scarlatti

Los orígenes de la familia de Domenico Scarlatti son oscuros. Su abuelo, Pietro, nacido en Trapani, Sicilia, es su primer miembro conocido; sin embargo, a principios de 1400, ya había Scarlatti en Sicilia, según los registros de nobleza de las familias que llevan este apellido. Hacia 1700, el apellido Scarlatti se encontraba difundido por toda Sicilia (con distintas grafías como Scarlati, Sgarlata, Scarlata, etc.). Parece ser que algunos de estos Scarlatti entroncan con una familia noble de Toscana cuya historia se remonta a Siena hacia el año 1120. Miembros de la familia florentina de los Scarlatti vivían en Roma por la misma época que Domenico y Alessandro, aunque parece que entre ellos nunca se buscó ni se reconoció parentesco. Sin embargo, desde Toscana, el apellido Scarlatti se extendió no sólo a Roma y Sicilia, sino también a Grecia, Moldavia y Valaquia, Tierra Santa, Portugal y Brasil<sup>1</sup>. Mucho tiempo antes de que Domenico fijase su residencia en Portugal, otros Scarlatti, con los que no tenía nada que ver, se habían establecido ya en este país. La «Scarlati» que Beckford escuchó cantar en Lisboa en 1787 «con las efusiones de una joven romántica que emite trinos para sí misma en los lugares recónditos de un bosque»<sup>2</sup>, no era pariente de Domenico sino descendiente de los Scarlatti florentinos, una de cuyas ramas se asentó en Portugal en el siglo XVII<sup>3</sup>. Todavía viven en Lisboa miembros de esta familia, entre los que figuran el crítico teatral y literario Eduardo Scarlatti.

Pietro Scarlatti de Trapani fue antepasado, por lo menos, de seis compositores muy conocidos (Alessandro y su hermano Francesco; Domenico y su hermano Pietro; Giuseppe; y el biznieto de Domenico Dionisio Scarlatti y Aldama). De la generación de Scarlatti cinco fueron músicos o tuvieron que ver con la música: Anna Ma-

---

1 La información, hasta este punto se deriva de Tiby, págs. 278-281.

<sup>2</sup> Beckford, vol. II, págs. 59-60.

<sup>3</sup> *Arquivo Histórico Português*, vol. V, págs. 455-457; Sampayo Ribeiro, *Do Sítio de Junqueira* (Lisboa 1939), pág. 25.

ria, que durante un tiempo fue cantante<sup>4</sup>; Melchiorra, que se casó con Nicolo Pagano, contrabajista de la capilla del virrey de Nápoles<sup>5</sup>; Francesco, violinista y compositor; y Tommaso, cantante.

Francesco Scarlatti recibió su educación musical en Nápoles. Su carrera fue la menos estable de toda la familia: parece que fue víctima perpétua de la mala suerte. Como ya hemos visto, fue nombrado para la capilla del virrey al mismo tiempo que Alessandro, sin embargo, en 1691 obtuvo permiso para regresar a Palermo<sup>6</sup>. En Roma se interpretaron oratorios suyos en 1699 y 1710<sup>7</sup>, y en 1711, en Aversa, se estrenó una ópera cómica suya escrita en dialecto napolitano, en colaboración con su cuñado Nicolo Pagano, esposo de Melchiorra<sup>8</sup>. En 1715, encontramos a Francesco en Viena, solicitando sin éxito, aunque apoyado por Fux, el puesto de *vice-Kapellmeister*, cuando adujo que la simpatía que sentía hacia Austria le había hecho perder su puesto en Palermo tras veintiséis años de servicio<sup>9</sup>. En febrero de 1719 vuelve a pertenecer a la capilla real de Nápoles<sup>10</sup>; sin embargo, el 1 de mayo de 1719 y el 1 de septiembre de 1720 dio conciertos en Londres «compuestos en su mayor parte por sus propias obras», en los cuales se anunció como hermano del famoso Alessandro Scarlatti. Parece ser que en 1724 todavía vivía allí<sup>11</sup>. Veinte años más tarde y en Dublín, el *Faulkner's Journal* del 3 y el 7 de febrero de 1740 (1741 según el nuevo calendario) anunciaba un concierto de música vocal e instrumental a beneficio del «Signior Scarlatti (*sic*), quien debido a un largo confinamiento por enfermedad, se ve reducido a las circunstancias más desastrosas...»<sup>12</sup>. (¿Se trata de Francesco, que entonces tendría unos setenta años, a quien todavía le perseguía la mala suerte?) Sus hijos, nacidos de su matrimonio en 1690 con Rosalina Albano, parece que vivieron en la oscuridad donde cayó su padre<sup>13</sup>.

Tommaso Scarlatti, el hermano más joven de Alessandro, fue cantante de la capilla virreinal de Nápoles y con frecuencia asumió papeles de tenor serio en el teatro San Bartolomeo, así como en óperas cómicas cantadas en dialecto napolitano<sup>14</sup>. Cantó en dos de las primeras óperas de Domenico Scarlatti<sup>15</sup>. En 1701 se casó con Antonia Carbone, quien le dio 10 hijos; murió a edad avanzada en 1760<sup>16</sup>.

De la generación de Domenico sólo conocemos las actividades musicales de su hermano Pietro y de su hermana Flaminia, quien al parecer fue cantante aficionada<sup>17</sup>. De los hermanos y hermanas de Domenico casi no sabemos nada en líneas generales. Benedetto murió siendo muy pequeño antes de que naciese Domenico<sup>18</sup>.

<sup>4</sup> Dent, págs. 35-36.

<sup>5</sup> Prota-Giurleo, pág. 18.

<sup>6</sup> Prota-Giurleo, págs. 20-21.

<sup>7</sup> Tiby, pág. 285.

<sup>8</sup> Sartori, pág. 387.

<sup>9</sup> Dent, pág. 34.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 35.

<sup>11</sup> Walker, pág. 197.

<sup>12</sup> Flood, pág. 178.

<sup>13</sup> Prota-Giurleo, pág. 21.

<sup>14</sup> Croce, Anno XV, págs. 285-286.

<sup>15</sup> Sartori, pág. 378; Prota-Giurleo, pág. 23.

<sup>16</sup> Prota-Giurleo, págs. 22-24.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pág. 32.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 31.



Flaminia y Cristina fueron madrinas de las dos hijas de Pietro, en 1711 y 1714 respectivamente<sup>19</sup>. En 1717, Raimondo vivía en Roma<sup>20</sup>. En 1770, el doctor Burney visitó a un hermano (sin identificar) de Domenico, «a quien encontré en Roma en gran indigencia»<sup>21</sup>. En Nápoles obtuvo información del alumno de Alessandro, Carlo Cotumacci. «Tuvo cuatro hijos: Pietro, que no servía para nada; Domenico *famossissimo*, Nicolò, *abate*; Carlo, *pittore*; dos hijas: una que murió joven y otra que falleció justo antes que su padre. Su nombre era Flaminia»<sup>22</sup>.

El que mejor conocemos en sus años maduros es Pietro. Desde 1705 (18 de octubre) al 28 de octubre de 1708, fue *maestro di cappella* de la catedral de Urbino. Sin embargo, cuando su padre regresó a Nápoles, lo mandó llamar en otoño de 1708 para que ocupase un puesto de organista supernumerario en la capilla real<sup>23</sup>. El 26 de noviembre de 1712, ocupó el puesto del recientemente fallecido Giuseppe Vignola, como organista fijo de la capilla real, oficio que desempeñó hasta su muerte el 26 de febrero de 1750<sup>24</sup>. En 1728<sup>25</sup>, se estrenó una ópera suya, *Clitarcho*, en el teatro San Bartolomeo. Parece ser que Pietro fue un músico mediocre a quien eclipsaron completamente sus brillantes contemporáneos: Sarro, Leo, Vinci, De Maio. En 1744, y apoyándose de manera descarada en la fama de su padre y hermano, solicitó sin éxito el puesto de *primo maestro*, que acababa de quedar vacante como consecuencia de la muerte de Leonardo Leo<sup>26</sup>. A la muerte de Pietro, Alessandro, el único de los cuatro hijos que fue músico, solicitó sin éxito el puesto de su padre, apoyándose para ello, como su progenitor, en la fama de Domenico y de Alessandro el mayor. En 1753, la hija más joven de Pietro, Anna, se vio obligada a pedir la caridad y la manutención reales. Murió pobre el 7 de febrero de 1779 y fue el último miembro conocido de la familia Scarlatti en Nápoles.

El único músico realmente importante de la generación de los Scarlatti que siguió a la de Domenico fue Giuseppe. Su parentesco no ha quedado establecido de manera definitiva<sup>27</sup>. Solía decir, sin embargo, que era sobrino de Domenico, y así lo menciona Burney<sup>28</sup>. Parece ser que Giuseppe escribió música en Nápoles; probablemente empezó su carrera a una edad muy temprana. Sus primeras composiciones conocidas datan del año 1739<sup>29</sup>. Entre las numerosas obras que compuso se hallan *Merope* (Roma, 1740) y *Arminio in Germania* (Florencia, 1741), de las cuales se tomaron unas arias que más adelante se atribuyeron a Domenico<sup>30</sup>. La música que Giuseppe escribió para la ópera de Carlo Goldoni *I Portentosi Effetti della Ma-*

<sup>19</sup> *Ibid.*, págs. 26-27.

<sup>20</sup> *Ibid.*, págs. 34-36.

<sup>21</sup> Artículo sobre Alessandro Scarlatti en la *Cyclopoedia*, de Rees.

<sup>22</sup> Museo Británico, Add. 35122. (El manuscrito del viaje francés-italiano de Burney está fechado el 4 de noviembre de 1770) (Walker, págs. 200-201).

<sup>23</sup> Ligi, pág. 136; Prota-Giurleo, pág. 26.

<sup>24</sup> Prota-Giurleo, págs. 26-28.

<sup>25</sup> Florimo, vol. I, págs. 22-23.

<sup>26</sup> La información restante de este párrafo se deriva de Prota-Giurleo, págs. 27-30.

<sup>27</sup> Tiby, págs. 288-290, y Walker, págs. 201-203, dan la explicación más extensa del parentesco incierto de Giuseppe Scarlatti.

<sup>28</sup> Burney, *The Present State of Music in Germany*, vol. I, págs. 364-365.

<sup>29</sup> Tiby, págs. 288-289.

<sup>30</sup> Walker, pág. 195. Véase apéndice VII.

*dre Natura* se transformó en zarzuela y se estrenó en Madrid en 1766, nueve años después de la muerte de Domenico<sup>31</sup>. El regreso de Giuseppe Scarlatti a Nápoles para el estreno de su *Caio Mario* en el San Carlos el 2 de enero de 1755<sup>32</sup>, probablemente dio origen a los informes equivocados, que durante muchos años se han tenido por ciertos, del regreso de Domenico a dicha ciudad. Giuseppe pasó sus últimos años en Viena, donde murió el 17 de agosto de 1777<sup>33</sup>.

De entre los vástagos y descendientes de Domenico, sólo su biznieto Dionisio Scarlatti y Aldama fue el único, al parecer, que tuvo que ver algo con la música. Entre las diversas actividades desarrolladas por éste músico, poeta, dramaturgo, empresario e historiador versátil y quizá injustamente olvidado, se halla la composición de varias óperas y zarzuelas, así como de otras piezas instrumentales y vocales<sup>34</sup>.

### *B. Arbol genealógico de los Scarlatti*

El árbol genealógico de las págs. 449-451 llega hasta la generación de Domenico y sus ramas colaterales, y se basa en Información tomada de las obras de Dent, Prota-Giurleo, Fienga, Sartori, Tiby y Walker. En particular, me he basado en Tiby para las ramas colaterales. Las referencias a las fuentes primarias, casi todas registros de parroquias, en que se basa (con la excepción de unos cuantos añadidos y correcciones, cuyas fuentes indico a pie de página) se encuentran en el artículo de Tiby *La Famiglia Scarlatti*. La información que ha servido de base al árbol genealógico de los descendientes de Domenico se publica en estas páginas, en su mayor parte, por primera vez. Está basado en los documentos enumerados en el apéndice II y en la información verbal que me dieron los miembros vivos de la familia Scarlatti<sup>35</sup>.

<sup>31</sup> Subirá, págs. 134-135.

<sup>32</sup> Croce, *I Teatri di Napoli*, Anno XVI, pág. 41.

<sup>33</sup> Prota-Giurleo, pág. 41. Tiby, pág. 288.

<sup>34</sup> Para la información sobre los demás descendientes de Domenico, véase el capítulo VII y los apéndices IB y II.

<sup>35</sup> Todo miembro de la familia Scarlatti, a partir de la séptima generación, cuya fecha de defunción no figura junto a la de nacimiento, aún vivía en 1948.



## Apéndice II

### Documentos referentes a Domenico Scarlatti y su descendencia en orden cronológico

*1685, 1 de nov. Fe de bautismo de Domenico.*

Nápoles, Parrochia della Carità, en la actualidad S. Livorio (Chiesa di Montesanto) Libr. IV de'Beatt., fol. 65 (publicado por Dent, nota de la pág. 38; por Prota-Giurleo, pág. 33).

«Die p<sup>mo</sup> 9mbre 1685. Io sud<sup>o</sup> curato [D. Gius<sup>e</sup> Sorrentino] ho batt<sup>o</sup> uno figliuolo nato a 26 del caduto figlio del Sig<sup>r</sup> Alessandro Scarlati e Sig<sup>a</sup> Antonia Anzalone coniugi hebbe nome Gius<sup>e</sup> Dom<sup>co</sup> fu tenuto al sacro fonte dalla Sig<sup>ra</sup> D. Eleonora del Carpio Principessa di Colobrano, e dal Sig<sup>r</sup> D. Domenico Martio Carafa Duca di Madaloni.»

*1701, 13 de sept. Nombramiento de Domenico para la capilla real de Nápoles.*

Nápoles, Arch. Stat. Lape. Mandatorum, vol. 317, pág. 4 (Prota-Giurleo, pág. 23).

(Domenico es nombrado «organista e compositore di música» con un salario mensual de 11 duc., 1 tari.)

*1702, 2 de N. Solicitud sin éxito por parte de Alessandro de un permiso para ausentarse de Nápoles él y Domenico durante diez meses.*

Nápoles, Arch. Stat. Nap., Mandati dei Vicerrè, vol. 317, fol. 80v (Dent, pág. 71).

*1702, 14 de jun. Concesión de permiso de cuatro meses para ausentarse de Nápoles a Alessandro y Domenico.*

Nápoles, *ibíd.*, vol. 318, fol. 60 (Dent, pág. 71).

*1704, 16 de dic. Componentes de la capilla real de Nápoles.*

Madrid, Archivo Histórico Nacional, Leg. 1418, n.º 28 (Bauer, pág. 32), publicado por Solar Quintes, *Anuario Musical* XI, págs. 180-181). (Documento que enumera los componentes de los cuatro coros de la capilla real. Los «maestros de capilla eran»: Gaietano Veneciano y Dom<sup>co</sup> Sarro; los organistas Frank. Mancino, Dom<sup>co</sup> Escarlatti y Julio Veneciano. Nicola Pagano aparece nombrado como contrabajista, y entre los sopranos figura Nicola Grimaldi. Las ampliaciones a este documento llegan hasta 3 de junio de 1705. Una investigación de los archivos napolitanos sin duda ayu-

dará a descubrir otros particulares sobre las actividades de Domenico Scarlatti por esta época.)

1705. *Permiso concedido a Domenico para marchar a Nápoles.*

(Christoforo Caresana ocupó temporalmente el puesto de Domenico cuando a éste se le concedió permiso para ausentarse de Nápoles en 1705. Giacomo cita este documento en *Il Conservatorio di Sant'Onofrio*, pág. 145, aunque no nombra su fuente que seguramente está en el Arch. Stat. Náp. Madatorum.)

1705, 30 de mayo. *Carta de presentación de Domenico Redactada por Alessandro para el príncipe Ferdinando de' Medici.*

Florenia, Archivio Mediceo, Filza, 5891, n.º 502. (Reproducido en facsímil en *Gli Scarlatti*, publicado por la Accademia Musicale Gigiana, págs. 51-52. Publicado por Fabbri, págs. 58-59.)

1705, 6 de jun. *Carta del príncipe Ferdinando recomendado a Domenico al Alvise Morosini de Venecia.*

Florenia, Archivio Mediceo, Filza, 5891, n.º 234 (publicado por Fabbri, pág. 60).

«El joven Domenico Scarlatti, que despierta grandes esperanzas, no sólo debido a la excelente educación de su padre sino también a las grandes capacidades de su propio espíritu, aspira a dar prueba de su talento y obtener una fortuna adecuada en la ciudad hacia la que viaja.»

1705, 8 de jun. *Respuesta del príncipe Ferdinando a Alessandro.*

Florenia, Archivio Mediceo, Filza, 5891, n.º 558. (Publicado por Fabbri, pág. 59.)

«Vuestro hijo Domenico tiene en verdad tales recursos de talento y espíritu que le permitirán hacer fortuna en cualquier sitio, aunque en especial en Venecia, donde las dotes encuentran toda estima y favor.»

1705, 27 de jun. *Respuesta de Morosini al príncipe Ferdinando.*

Florenia, Archivio Mediceo, Filza, 5903, n.º 432. (Publicado por Fabbri, pág. 61.) (Morosini promete ser útil a Domenico.)

1713, 19 de nov. *Nombramiento de Domenico como maestro di capella auxiliar del Vaticano.*

Roma, Arch. Cap. S. Petri in Vat. Diari-33-1700-1714, pág. 298; original en Diari-30-1658-1726. *Giornal-Vatican Fatto dal Sig.<sup>e</sup> Abbate Colignani Maestro di Cerimonie della Basilica con suo Indice...*

«Domenica dopo nona in capitolo fu dichiarato Maestro di cappella il Sig. Tommaso Bai, el più antico Musico di S. Pietro, e virtuoso, le di cui composizioni già erano state più volte cantate in S. Pietro e coadjutore el Sig. Scarlatti.»

1714, 22 de dic. *Nombramiento de Domenico como maestro di capella de El Vaticano.*

Roma, *ibid.*, pág. 307.

«Sabbato morì il Sig. Tommaso Bai maestro di Capella di S. Pietro, e successe is Sig. Scarlatti coadjutore.»

1715, 28 de feb. *Autorización para incluir en la nómina de la Capella Giulia a Domenico a partir del 1 de enero.*

Roma, Biblioteca Vaticana, Archivio di S. Pietro, Cappella Giulia 203, *Del Registro dal 1713 a trº. l'Annº. 1750.* Filza 14.

1715, 1 de marzo, a 1719, 3 de sept. *Listas de pago a los miembros de la Capella Giulia.*



Roma Bibl. Vat., Arch. di S. Pietro, Cappella Giulia 174, *Registro de Mandati della Cappella Giulia-E-1713 a tutto 1744*.

(Domenico Scarlatti es mencionado por primera vez el 1 de marzo de 1715. En esta fecha se le pagaron 30 *scudi* por los meses de enero y febrero, y a partir de entonces 15 por cada mes mientras ocupó el puesto. El último pago que se le hizo, que cubría el mes de agosto de 1719, está anotado el 3 de septiembre. No hay ninguna anotación de pago hecha a él como ayudante de Bai. El 2 de octubre de 1719 aparece anotado el pago que cubre el mes de septiembre hecho al sucesor de Domenico, Giuseppe Ottavio Pitoni. El salario de Domenico era igual al de su predecesor y al de su sucesor. Los bajos, tenores y contraltos recibían 7 *scudi* al mes. Los sopranos 5, el organista 6, el maestro d'organi 2, y 4 a cada capellán. La lista de miembros de la Capella Giulia, con fecha 1 de marzo de 1755 es la siguiente: Maestro di Cappella, Domenico Scarlatti; Bajos, Domenico Puccetti, Girolamo Navarra, Prisco Perrini, Giuseppe Antonio Guerrieri; Tenores, Antonio Coradini, Ludovico Bartolini, Bernardino Barsi, Antonio Dankey; Contraltos, Nicolo Ferretti, Ignatio Marmaioli, Girolamo Bezzi, Nicolo Guerrieri; Sopranos, Francesco Monti, Bartolomeo Capannini, Giovanni Giacomo Maceroni, Vincenzo Babucci; Organista, Giovanni Francesco Garbi; Maestro d'Organi, Filippo Testa; Capellanes, Giovanni Battista Brunetti, Giuseppe Fallabollire, Giovanni Battista Constantini, Giuseppe Pupilli, Giovanni Battista Cimicchioli, Gregorio Niccoli. Con fecha 3 de septiembre de 1719, han desaparecido de la lista Bezzi, Maceroni, Garbi y Brunetti. Fueron sustituidos en la escala inferior de sus respectivas categorías por Giuseppe Ulisse, contralto; Ubaldo Testa, Giovanni Battista Angelini y Secondo Peverini, sopranos [el número de los sopranos se aumentó a seis]; Giacomo Girolamo Tomassi, organista, y Fabia Colli, capellán.)

*1715, 30 de jun. a 1719, 30 de jun. Lista de músicos empleados en las funciones mayores de S. Pietro.*

Roma, Bibl. Vat. Arch. di S. Pietro, Cappella Giulia 203, *p pagam<sup>ti</sup>. fatti dall' Esattor P<sup>na</sup> P<sup>e</sup>. dal. 1713. a t<sup>o</sup> 9 bre, 1729*, Filza 84, 92, 105, 109, 115, 131, 136, 147, 155, 175.

*1716, 5 de abril. Autorización de Domenico para pagar a un copista.*

Autógrafo.

Roma, *ibid.*, Filza 102.

(Facsímil de la parte autógrafa en la ilustración 17.)

*1716, 23 de abril. Certificado extendido por Domenico de los servicios prestados por el contralto Girolamo Bezzi como copista de música.*

Autógrafo.

Roma, Bibl. Vat., Arch. di S. Pietro, Capella Giulia 203, *Del Registro dal 1713 a t<sup>o</sup>. l'Ann<sup>o</sup>. 1750*, Filza 17.

(Facsímil de la parte autógrafa en la ilustración 18.)

*1717, 28 de n. Emancipación legal otorgada por Alessandro a Domenico.*

Nápoles, Arch. Not. Náp. Prot. N<sup>o</sup> Gio Tufarelli Ann. 1717, fols. 45-46. (Publicado por Prota-Giurleo, págs. 34-36.)

(Raimondo, hermano de Domenico, actúa como delegado de Alessandro en Roma.)

*1718, 7 de junio. Recibo de dinero para pagar a los músicos.*

Autógrafo.

Roma, Bibl. Vat., Arch. di S. Pietro, Cappella Giulia 203, *p pagam<sup>ti</sup>. fatti dall' Esator P<sup>ma</sup> P<sup>re</sup>. dal. 1713. a t<sup>to</sup> 9 bre, 1729*, Filza 105v.

(Facsimil de la parte autógrafa en la ilustración 19.)

*1719, 3 de sept. Partida de Domenico de El Vaticano.*

Roma, Arch. Cap. S. Petri in Vat., Diari-30-1658-1726 (posteriormente, copia más legible en Diari-34-1715-1734).

«Per essere partito per l'Inghilterra il Sig. Scarlatti Maestro di Cappella di S. Pietro, fu fatto Maestro is Sig. Ottavio Pitoni, che era a S. Giovanni in Laterano.»

*1728. Lista de músicos al servicio de la capilla real portuguesa.*

Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig, 1732, pág. 489.

(Aunque hablando con propiedad no se trata de un documento, lo copio a continuación ya que complementa la información anterior sobre los músicos de Domenico en El Vaticano:

«Portugall. Verzeichniss der Capellmeister und vornehmsten Instrumentisten in der Konigl. Portugiesischen Capelle zu Lissabon, an. 1728. *Scarlatti*, Capellmeister, ein Römer. *Joseph Antoni*, Vice-Capellmeister, ein Portugiese. *Pietro Giorgio Avondano*, erster Violinist, ein Genueser. *Antonio Babetti*, erster Violinist, ein Römer. *Alessandro Bagbetti*, zweyter Violinist, ein Römer. *Joban Peter*, zweyter Violinist, ein Portugiese, aber von Teutschen Eltern. *Thomas*, dritter Violinist, ein Florentiner. *Latur*, vierdter Violinist, und zweyter *Hautboist*, ein Franzose. *Veith*, vierdter Violinist, und erster *Hautboist*, ein Böhme. *Ventur*, *Braccenist*, ein Catalonier. *Antoni*, *Braccenist*, ein Catalonier. *Ludewig*, Bassonist, ein Böhme. *Juan*, Violoncellist, ein Catalonier. *Laurenti*, Violoncellist, ein Florentiner. *Paolo*, Contra-Violinist, ein Römer. *Antonio Joseph*, Organist, ein Portugiese. *Floriani*, Discantist, ein Castrat und Römer. *Mossi*, Tenorist, ein Römer. Es sollen wohl noch einst so viel Instrumentisten in dieser Capelle sich befinden; und die Anzahl der Sängersich auf 30 bis 40 Personen Belauffen, so mehrentheils Italiäner sind.»

En la pág. 546 Walther dice de Domenico: «Diesen berühmten Römischen Capellmeister hat der König von Portugall an. 1728 in Dienste genommen, und ihm zu seinen Reise-Kosten 2000 Thaler auszahlen-lassen. s. die Hallische Zeitungen nro. CXXII.» Queda claro que Walther se equivoca respecto a la fecha del nombramiento portugués de Domenico, sin embargo el subsidio para su viaje puede que esté relacionado con el siguiente documento.)

*1728, 15 de mayo, certificado de matrimonio de Domenico.*

Roma, Arch. Vat., Sez. Vicariato di Roma, Sta. Maria in Publicolis, Liber Matrimonium 1679-1757, fol. 70rv.

«Dominus Dominicus Scarlactus cum Domina Maria Catarina Gentili.

Tribus denunciationibus praeter missis dispensatis ab Illustrissimo et Reverendissimo Domino meo vicegerente ego Sextilius de Caiolis Rector ecclesiae Parochialis Sanctae Mariae in Publicolis de licentia Illustrissimi et Reverendissimi Domini mei vicegerentis data ex officio Domini Basilij Quintilij notarij Eminentissimi vicarij sub die 14 correntis mensis Maij quam apud me servo [...] In Ecclesia Sancti Pancratij; et ad Altare Assumptionis Beatae Mariae virginis interrogavi Dominum Dominicum Scarlatti filium bonae memoriae equitis Alexandri romanum de Parrochia Sancti Mariae in Monterone et Dominam Mariam Cararinam Gentili filiam Domini Francisci Mariae Gentili Puellam romanam de mea Parrochia, eorumque consensu habilo coniunxi in matrimonium per verba de presenti, vis et volo ad predictam Ecclesiam



et Altare Sancti Pancratij, et vigore praedictae licentiae Presentibus Domino Canonico Joanne Monterio Brano filio bonae memoriae Antonij Freitas Guimeranensis de Parrochia Sanctae Mariae in Aquiro Lusitano et Domino Jacobo Cavalli filioque Federici Jacobi Veronensis de Parrochia Sanctae Mariae in Monterone testibus, que interfuerunt praedicto matrimonio.» (La ortografía del original es tan borrosa que no intento reproducir su puntuación. He eliminado todas las abreviaturas.)

*1729 o 1730. Fe de bautismo de Antonio Scarlatti.*

(Puede que aún se descubra en los archivos de Santa Cruz de Sevilla la fecha de nacimiento del primogénito de Domenico mencionado en documentos posteriores. Sabemos que nació en Sevilla [véase el documento del 2 de marzo de 1747]. Alegría [pág. 51] al glosar el *Diccionario biográfico* de José Mazza dice lo siguiente:

«Num diário lisboeta, manuscrito da Biblioteca de Évora, um escriba lançou a seguinte nota: 'chegou o Múzico Escarlata com a mulher fermosa e dous filhos se lhe continuam os seus grandes ordenados.» Data de 27 de Dezembro de 1729. Talvez se trata de alguma visita a Lisboa depois de ter partido na comitiva da sua Real discípula para Madride.» Estas palabras, en caso de que tengan algún fundamento, sólo pueden interpretarse como referidas a Juan Antonio y a otro hijo de Scarlatti que ya había muerto el 12 de febrero de 1735, por consiguiente no se menciona en el testamento mútuo de Domenico y Catalina Scarlatti, citado en relación con la muerte de Catalina el 6 de mayo de 1739.)

*1731, 9 de mar. Fe de bautismo de Fernando Scarlatti.*

Sevilla, Sta. Cruz, registro bautismal, libro 8, fols. 36v y 37r. (Copia en Madrid, Arch. Hist. Nac., Carlos III, n.º 1799, fol. 14v cuyo texto es el siguiente):

«En nueve dias del mes de marzo de mil setecientos y treinta y un años, yo el D<sup>r</sup>. D. Xpt<sup>l</sup>. Romero, Prö. de Licencia del D<sup>r</sup>. D. Xpt<sup>l</sup>. Alvarez de Palma Cura de esta Iglesia Parroquial de Sta. Cruz de Sevilla catequize y puse oleo y cresima por haberle echado agua en casa yo en caso de necesidad à Fernando Nicola Jose Alexandro Julian, hijo de D. Domingo Escarlati, natural de la ciudad de Napoles y de D<sup>a</sup>. Catalina Gentili, natural de Roma su legitima muger fue su madrina del catecismo D<sup>a</sup>. Ana Manteli a la qual adverti sus obligaciones y lo firmamos ut supra —D<sup>r</sup>. D. Xpt<sup>l</sup>. Alvarez y Palma D. Cristobal Romero.»

*1732, 20 de abr. Recibo de pago a Scarlatti por parte de la corte española.*

Madrid, Archivo General de Palacio, Felipe V, Legajo 292, *Mesillas de la jornada de Andaluzia*, 2.<sup>a</sup> *Relazion desde 20 de abril de 1732 corresponde al Legajo n.º 2.º de dicha Jornada*. (Publicado por Solar Quintes, *Anuario Musical*, IV, pág. 144.)

«A D. Domingo Escarlati, Maestro de Música de la Prinzeza nra. Sra. al respecto de 90 Reales diariamente, le corresponden en 418 días últimos de dicha Jornada de Andalucía 37.620 rs. en quenta de los quales tiene rezivido por la Maestría 24.200 rs. y se le restan deviendo... 13.420» (Transcripción de Solar Quintes.)

*1732, 20 de abr. a 1733, 12 de jun. Recibos similares.*

Madrid, Arch. Gen. de Palacio, Registros 561, *Relazion del Importe de Naziones extraordinarias ocasionadas por los Criados de la R<sup>a</sup>. Casa en la Jornada que hizieron sus Ma<sup>s</sup>. à Badajoz y las Andalucias el año de 1729*. (Fol. 5r sin numerar.)

«A Dn. Domingo Escarlatti Mrö de Musica de S. M. siendo Principe se le Restan deviendo de los 37.620 r<sup>s</sup>. de V<sup>n</sup>. con su mesilla de 90 r<sup>s</sup> al dia devengò en los mismos 418 ultimos de la mencionada Jornada. 13.420.»

*1732-1735. Certificado de bautismo de Marina Scarlatti.*

(Aún no se ha encontrado.)

1735, 12 de feb. *Testamento mútuo de Domenico y Catalina Scarlatti.*

(Aún no se ha encontrado. Mencionado en relación con la muerte de Catalina el 6 de mayo de 1739.)

1736-1737. *Fe de bautismo de Alexandro Scarlatti.*

(Aún no se ha encontrado. Me ha sido imposible hallar ni éste ni el de Mariana Scarlatti en los archivos de San Martín de Madrid.)

1738, 8 de mar. *Decreto de João V, donde propone a Scarlatti como miembro de la orden de Santiago.*

Lisboa, Archivo da Torre do Tombo, Habilitações da Ordem de S. Tiago, maço I, n.º 5, letra D. (Publicado en *Archivo Historico Portuguez*, Vol. V, págs. 457-458.)

(Declara que Scarlatti es elegible por razón de su pureza de sangre, calidad y cualidades personales, y por consiguiente lo dispensa de presentar las pruebas acostumbradas.)

1738, 22 de mar. *Orden de João V a un eclesiástico cualificado de Madrid.*

Lisboa, Archivo da Torre do Tombo, Chancellaria da Ordem de S. Tiago, liv. 28.o, fls. 366 e seguinte. (Se ha publicado una copia con abreviaturas en *Archivo Historico Portuguez* vol. V, pág. 458.)

(Solicitud para que se reciba a Scarlatti en la orden de Santiago, suministrando un informe para los archivos de la orden.)

1738, 22 de mar. *Orden de João V a un caballero madrileño de la Orden de Santiago o de otra orden portuguesa.*

(Madrid, documentos de la familia Scarlatti. Copia en Lisboa, Archivo da Torre do Tombo, Chancellaria da Ordem de S. Tiago, *ibid.*, publicada en *Archivo Historico Portuguez*, *ibid.*)

(Orden de nombramiento de dos caballeros padrinos e iniciación de Scarlatti según la ceremonia indicada por el notario real.)

1738, 22 de mar. *Orden de João V por la que dispensa a Scarlatti de cumplir el año de servicio de noviciado acostumbrado.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti. (Copia en Lisboa, *ibid.*, publicada en *Archivo Historico Portuguez*. Vol. V págs. 458-459. Entre los documentos de la familia Scarlatti existe también la traducción española).

(Dirigida a un eclesiástico cualificado de Madrid con la solicitud de admisión inmediata de Scarlatti, según la ceremonia indicada por el notario real, y de que se redacte un informe para los archivos de la orden.)

1738, 22 de mar. *Decreto de João V, gracias a una bula papal, por el que se suavizan las restricciones acostumbradas de vestimenta y riqueza.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti (copia en Lisboa, *ibid.*, publicada en *Archivo Historico Portuguez*, vol. V, pág. 458). (Permite a Scarlatti «para que possa trazer vestidos do pano e seda de quaisquer cores, anneis, joyas, cadeas e habito de ouro, contando que na capa o traga de pano...»)

1738, 19 de abril. *Autorización por parte de Catalina Scarlatti para que Domenico pueda entrar en la Orden de Santiago.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti. (Copia certificada por el notario.)

(Firmada en Aranjuez ante el notario Pablo Martínez.)

1738, marzo-abril. *Ritual de la ceremonia para la iniciación en la orden de Santiago.*



Madrid, documentos de la familia Scarlatti (junto con una traducción española y notas donde se omiten los responsos en latín).

(Suministrado por el notario real portugués, Lourenço Vas Preto Monteiro.)

*1738, abril. Relatos históricos de la orden de Santiago.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(Entregado a Scarlatti por Joachin Fernández Solana de Maldonado.)

*1738, 21 de abr. Certificado de la recepción de Scarlatti en la orden de Santiago por parte de su padrino Joachin Fernández Solana de Maldonado.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(La ceremonia tuvo lugar ante el altar mayor del convento de San Antonio de los capuchinos de El Prado, el 21 de abril entre las cuatro y las cinco. El otro padrino fue Pedro García de la Vega.)

*1738, 21 de abr. Certificado extendido por el capellán Nicolas Filiberti de la recepción de Scarlatti en la orden de Santiago el 21 de abril de 1738.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(Certificado de los diversas medidas necesarias en relación con la ceremonia. Hay otro documento fechado el 15 de mayo de 1738 y redactado por João Pereyra da Gama, capellán del convento de Palmella, de la orden de Santiago, por el que autoriza la anotación del nombramiento de caballero de Scarlatti en los archivos de la Orden.)

*1738, 21 de abr. Relato de la recepción de Scarlatti en la orden de Santiago debida al notario madrileño Matheo Albo Rivero.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

*1738, 15 de mayo. Certificado extendido por João Pereyra da Gama del nombramiento de Scarlatti como caballero de la orden de Santiago.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti (falta una cuarta parte).

*1738, 13 de noviembre. Fe de bautismo de Maria Scarlatti.*

Madrid, San Martín. L.<sup>o</sup> 33 (Bautismos, 1 de abril de 1735, a 31 de diciembre de 1739), fols. 346v-347r.

«*Maria Escarlatti Gentili*

En la Ig<sup>ia</sup>. Parroq<sup>l</sup>. de San Mañ. de M<sup>de</sup>. a Treze de Novrê. de mil setez<sup>tos</sup>. y treinta y ocho años; Yo fr. Mauro Plaza Then<sup>te</sup> Cura de dha. Igl<sup>a</sup>. Bautize à Maria, del Patrocinio, Juana, hija Lex<sup>ma</sup>. de D<sup>n</sup>. Domingo Scarlati Cavallero del Ofn. de Santiago, y nat<sup>l</sup>. de la Ciudad de Napoles; y de D<sup>a</sup>. Cathalina Gentili Scarlatti, nat<sup>l</sup>. de la Ciudad y Corte de Roma; nacio en nueve de dho. mes y año; Calle ancha de San Bern<sup>do</sup>. Casas del Noviciado de la Compania de Jesus; fue su Pad<sup>no</sup>. D<sup>n</sup>. Gaspar Gentili Abad y Comendador de San Felize de Ettalauto, quien adverti el parent<sup>co</sup> Espir<sup>l</sup>. Test<sup>s</sup>. Fran<sup>co</sup>. Herrera, y Manuel Bayon; y lo firme

p<sup>de</sup> Mauro Plaza»

*1739, 6 de mayo. Anuncio de la muerte de Catalina Scarlatti.*

Madrid, San Martín, L.<sup>o</sup> De difuntos de este 1.<sup>o</sup> de enero de 1738 hñ a 30 de junio de 1743, fols. 109v-110r.

«D.<sup>a</sup> Cathilina Gentile muger que fue de D<sup>n</sup> Domingo de Escarlata, y natural de la Ciudad de Roma, è hija de D<sup>n</sup> Fran<sup>co</sup> Gentile, y de D.<sup>a</sup> Maria Rosete Parroq<sup>na</sup> de Esta Ig<sup>ia</sup> calle ancha de S<sup>n</sup> Bern<sup>do</sup> casa de Adminsitraz<sup>on</sup>; otorgó poder para testar en compañía del dho su marido ante Manuel Alvarez ss<sup>no</sup> Real, en doze de febrero de

mil setez<sup>tos</sup> y treinta y cinco dandosele el uno al otro, y se nombraron por Testam<sup>tos</sup>, y por herederos nombraron, à Juan Ant<sup>io</sup>, Fernando, y Maria Ana Margarita Escarlati, sus hijos lex<sup>mos</sup>, rezivio los s<sup>tos</sup> sacram<sup>tos</sup>, murió en seis de Mayo de mil setez<sup>tos</sup> y treinta y nueve en el R. Sitio de Aranjuez: Enterrose en la Igle<sup>a</sup> de la Buena Esperanza de la Villa de Ocaña en donde pago la fábrica.» (No se ha encontrado el testamento mútuo mencionado. El Archivo Histórico de Protocolos de Madrid no contiene documentos del notario antes mencionado.)

*1739, 10 de junio. Copia redactada en Lisboa del real decreto sobre los ingresos portugueses de Domenico.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(Preve que en caso de muerte de Domenico, sus ingresos se dividan de manera igualitaria entre sus descendientes legítimos.)

*1739, 23 de nov. Copia, redactada en Lisboa, del real decreto por el que se asignan a Scarlatti 47.119 reis anuales.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(Alude al documento precedente del 10 de junio.)

*1743, 13 de n. Fe de bautismo de María Bárbara Scarlatti.*

Madrid, San Martín. Libro 34 (Bautismos, 1 de enero de 1740 a 30 de junio de 1744). Fol. 319r.

«*Maria Escarlati, Ximenez*

En la Ig<sup>ia</sup>. Parroq.<sup>l</sup>. de S<sup>n</sup> Mañ. de M<sup>d</sup>. à treze de Enero de mil sete cientos y quar<sup>ta</sup>. y tres; Yo D<sup>n</sup>. Juan Allen, Presvitero, con Licencia del R<sup>mo</sup>. P<sup>e</sup>. Mrō. fr. Miguel de Herze Abad y Cura proprio de dha Ig<sup>ia</sup>. Bautize à Maria, Barbara, Xaviera, Vitoria de la Concepcion, hija Lex<sup>ma</sup>. de D<sup>n</sup>. Domingo Escarlati, nat.<sup>l</sup>. de la Ciu<sup>d</sup>. de Napoles; y de D<sup>a</sup>. Anasthasia Ximenez, nat.<sup>l</sup>. de la Ciu<sup>d</sup>. de Cadiz, nacio en doze de dho. mes y año Calle de Leganitos Casas de D<sup>n</sup> Joseph Borgoña, fue su Pad<sup>no</sup>. D<sup>n</sup>. Gaspar Gentili Comendador de la Abadia de S<sup>n</sup>. Felix Aelauto, a quien advertí el parent<sup>co</sup>. espir<sup>l</sup>. Test<sup>s</sup> Antonio Mantel, y Dom<sup>o</sup>. de la Plaza; y lo firme—

D<sup>n</sup>. Juan Allen»

*1744, 1 de mar. Renovación del decreto real sobre los bienes portugueses de Scarlatti*

Lisboa, Archivo da Torre do Tombo, Chancellaria de D. João V, liv. III-fs 37v. (Publicado en *Archivo Historico Portuguez*, vol. V, pág. 459.)

(Los añadidos están fechados el 9 de julio de 1744 y el 2 de septiembre de 1745. Señala que en caso de muerte de Scarlatti, sus bienes portugueses deben ser divididos en partes iguales entre sus hijos legítimos.)

*1745, 30 de mar. Fe de bautismo de Rosa Scarlatti.*

Madrid, San Martín, L.<sup>o</sup> 35 (Bautismos, 1 de julio de 1744 a 29 de junio de 1749), fol. 81.

«*Rosa Escarlati, Ximenez*

En la Ig<sup>ia</sup>. Parroq.<sup>l</sup>. de S<sup>n</sup>. Mañ. de M<sup>d</sup>. à treinta de Marzo de mil setez<sup>tos</sup>. y quar<sup>ta</sup>. y cinco; Yo fr. Benito de Hermida then<sup>te</sup>. Cura de dha. Ig<sup>ia</sup>. Bautize à Rosa, Christina, Anasthasia, Ramona, hija lex<sup>ma</sup>. de D<sup>n</sup>. Domingo Escarlati, nat.<sup>l</sup> de la Ciu<sup>d</sup>. de Napoles, y de D<sup>a</sup>. Anasthasia Ximenez, nat.<sup>l</sup>. de la Ciu<sup>d</sup>. de Sevilla. Nacio en veinte y nueve de dho. mes y año Calle de Leganitos casas de D<sup>n</sup>. Joseph Borgoña fue su Pad<sup>no</sup>. D<sup>n</sup>.



Fran<sup>co</sup>. Maria Gentile, a quien adverti el parent<sup>co</sup>. espir<sup>l</sup>. Test<sup>s</sup>. Marcos Juarros y Domingo de la Plaza y lo firme—

Fr. Benito de Hermida»

*1747, 2 de mar. Certificado de matrícula de Juan Antonio Scarlatti en la Universidad de Alcalá de Henares.*

Documentos de la familia de Scarlatti.

(Dice que Juan Antonio es «Natural de la Ciudad de Sevilla», «Clerigo de Prima tonsura, y que en la Unibersidad de esta dicha Ciudad de Alcala de Henares, ha cursado el dicho Don Juan Antonio Escarlati Dos años que el primero fue el Proximo-pasado de Mill Sete cientos y Quarenta y Seis en la facultad de Sumulas del Angelico Dr. Santo Thomas de Aquino, y en este presente de la fecha logica», y da testimonio que tiene buen carácter.)

*1747, 12 de jul. Fe de bautismo de Domingo Scarlatti.*

Madrid, San Martín, L<sup>o</sup>. 35 (Bautismos, 1 de julio de 1744 a 29 de junio de 1749), fol. 322.

En la Ig<sup>ia</sup> Parroq<sup>l</sup>. de Sn. Ma<sup>n</sup>. de Ma<sup>d</sup>. à doce de Julio de mil setez<sup>tos</sup>. y cuar<sup>ta</sup>. y siete, yo el Dr. D<sup>n</sup>. Christoval Romero Cura del Sacratio de la St<sup>a</sup> Ig<sup>ia</sup> de Sevilla; con liz<sup>a</sup>. del dh. R. P<sup>e</sup>. Mr<sup>o</sup> Fr. Sebastian de Vergara, Abad y Cura prop<sup>o</sup>. del Rl. Monast. y Parroquia de S<sup>n</sup>. Mrn de esta Corte, bautize à Domingo Pio Narciso Christoval Ramon Alexandro Genaro, hijo leg<sup>mo</sup>. de D<sup>n</sup>. Domingo Escarlati Cavallero del Orn de Santiago nat<sup>l</sup>. de la ciu<sup>d</sup>. de Napoles, y de d<sup>a</sup>. Anasthasia Ximenez, Parrado, nat<sup>l</sup> de la Ciu<sup>d</sup>. de Cadix. Nacio en once de dho mes, y año; calle de Leganitos, casas de adm., Fue su Padrino D<sup>n</sup>. Julio Moda cadete de las R<sup>s</sup>. Guardias de Corps, y le adverti el parent<sup>co</sup> esp<sup>l</sup> testigos D<sup>n</sup>. Juan de Ziordia Presv<sup>o</sup>, y D<sup>n</sup>. Fern<sup>do</sup>. Escarlati, y lo firme—

D<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. Xstōval Romero.»

*1748, 22 de marzo. Poder legal otorgado por Scarlatti a Fernando Ferrera de Silva en Lisboa. Firma autógrafa.*

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, 16342 (los documentos del notario Gaspar Feliciano García), fol. 60rv.

(Relacionados con los bienes portugueses de Scarlatti.)

*1749, 11 de mayo. Fe de bautismo de Antonio Scarlatti.*

Madrid, San Martín, L<sup>o</sup>. 35. (Bautismos, 1 de julio de 1744 a 29 de junio de 1749), fol. 522v.

«Antonio Escarlati, Ximenez

En la Yglesia Parroquial de s<sup>n</sup>. Mar<sup>n</sup> de Madrid à once de Mayo de mil setezientos y quarenta y nueve, yo D<sup>n</sup>. Juan Joseph Ziordia y Mirafuentes Presbytero, con licencia del R<sup>mo</sup>. P<sup>e</sup>. Mr<sup>o</sup> fr. Joseph del Rio, Mr<sup>o</sup> Gen<sup>l</sup>. de la Religion de s<sup>n</sup>. Benito, y Presidente de este dho R<sup>l</sup>. Monast<sup>o</sup>, y Parroquia de s<sup>n</sup>. Martin. Bautizè à Antonio, Manuel, Miguel, Ramon hijo lex<sup>mo</sup>. de D<sup>n</sup>. Domingo Escarlati, Cavallero del orden de Santiago, natural de la ciudad de Napoles, y de D<sup>a</sup>. Anastasia Ximenez Parrado, natural de la Ciudad de Cadiz, nazio en ocho de dho mes, y año, Calle de Leganitos, Casas de la Diputación de S<sup>n</sup>. Sebastian. fue su padrino D<sup>n</sup>. Juan Antonio Escarlatti, a quien adverti el Parentesco espiritual, test<sup>os</sup>. D<sup>n</sup>. Silbio Panego, y D<sup>n</sup>. Gaspar Gentil, y lo firme.

D<sup>n</sup>. Juan Joseph Ziordia Mirafuentes»

1749, 19 de oct. *Testamento de Domenico Scarlatti*. Firma autógrafa.

(Facsimil en la ilustración 20.)

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, 16343 (documentos del notario Gaspar Feliciano García), fols. 754r-755v.

«Testamento

En 19 Oct<sup>e</sup>.

D<sup>n</sup>. Domingo Scarlati

En el Nombre de Dios todo poderoso Amen: Sepase por esta publica escriptura de Testamento, Ultima y postrimera Voluntad, como Yo D<sup>n</sup>. Domingo Scarlati, Cavallero del orden de Santiago, residente en esta corte, hijo legitimo y de legitimo matrimonio de D<sup>n</sup>. Alexandro Scarlati, y D<sup>a</sup>. Antonia Ansaloni, su muger ya difuntos, vecinos que fueron de la ciud<sup>d</sup>. de Napoles, de donde soy natural, marido que he sido en primeras numpcias, de D<sup>a</sup>. Cathalina Gentil y el presente lo soy en segundas de D<sup>a</sup>. Anastasia Maxarti: Estando con salud, por la bondad Infinita de Dios n<sup>ro</sup> S<sup>r</sup>. en mi entero Juicio y natural entendim<sup>to</sup>. qual su divina Mag<sup>d</sup>. ha sido servido repartirme, creyendo firmemente en el sacro santo misterio de la Santissima Trinidad, Padre hijo y espiritusanto, tres Personas distintas y un solo Dios Verdadero, y en los de la Encarnación y Resurecion de n<sup>ro</sup>. S<sup>r</sup>. Jesuxsto. Verdadero Dios y Hombre, y en todos los demas que crehe y confiesa, la santa Madre Iglesia, Catholica, Apostolica Romana, vajo de cuya fee y crehencia, he vivido y protesto vivir y morir como hijo suyo, aunque indigno, y haviendo entrado en temerosa consideracion, de que la muerte me puede arrevatar la vida con impreviso accidente, y deseando en el ultimo tranze de ella, no tener cuydado alguno temporal que me embarase pedir â Dios n<sup>ro</sup>. Señor Verdadero perdon de mis culpas: otorgo que hago y ordeno, mi testam<sup>to</sup>. en la forma siguiente—

Lo primero encomiendo mi Alma â Dios n<sup>ro</sup>. S<sup>r</sup>. que la crio y redimio con el infinito precio de la sangre de su hijo n<sup>ro</sup>. Señor Jesuxsto, y el cuerpo sea restituído â la tierra de que fue formado—

Es mi voluntad que quando la de Dios n<sup>ro</sup>. S<sup>r</sup>. fuere servido llevarme de esta presente vida, mi cuerpo sea vestido ô amortajado con el manto capitular de la referida orden de Santiago, como cavallero que soy de ella, y sepultado en la Iglesia, parte, y sitio que pareciere a mis testamentarios, (ô adonde Yo dejase prevenido en memoria que dejarè â parte) a cuya eleccion dego la forma y disposicion de mi funeral y entierro: En cuyo dia siendo ora competente, y si no en el siguiente, se me dira misa cantada de Requien con Diacono[s], Vigilia, y responso, y mas cinquenta resadas, pagadas estas â razon de tres R<sup>s</sup>. de V<sup>on</sup>. por la limosna de cada una, y sacada la quarta parte de ellas tocante â la Parroquia, las demas se celebraran, en donde y por quien pareciere a mis Alvaceas—

A las mandas forzosas y acostumbradas y Santos Lugares de Gerusalem, dego para todas ellas de limosna por una vez, seis R<sup>s</sup>. de V<sup>on</sup>. con que las desisto y aparto del d<sup>ño</sup>. y accion que podian tener â mis vienes—

Declaro dejarè una memoria firmada de mi mano, ô de la de D<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. X<sup>sto</sup>val Romero de Torres, Presvitero, Capellan de su Mag<sup>d</sup>. en su real capilla de los S<sup>res</sup>. Reyes nuevos de Toledo, residente en esta corte, y uno de mis testamentarios que adelante nombrarè, en mi poder, ô el suyo, en donde pasarè â expresar prevenir, ordenar y Declarar, las otras cosas que se me ofrecen y en adelante ocurrieren, y se me pudieren ofrecer, quiero que lo que en ella se contubiere y continuare, se guarde



cumpla y execute en todo tiempo imbiolablemente, como parte y porción de este mi testamento segun y en la forma que si en el â la letra fuera expresado, con el qual originalmente luego despues de mis dias se pondra y protocolizera—

Dejo y nombro por mis Alvaceas testamentarios, â los mencionados D<sup>f</sup>. D<sup>n</sup>. X<sup>sto</sup>-val Romero de Torres, Presvitero capellan de su Mag<sup>d</sup>. en su real capilla de los S<sup>res</sup>. Reyes nuevos de Toledo, y D<sup>a</sup>. Anastasia Maxarti, mi muger, â los quales y cada uno de por si Insolidum, doy el Poder y Facultad que en tal caso se requiere, sin limitación alguna, para que entren, y se apoderen de todos los vienes hacienda y efectos que por mi muerte quedaren, y los vendan y rematen, ô la parte necesaria, en publica Almoneda ô fuera de ella, y de su procedido, cumplan y paguen lo contenido en este mi testamento, y que se contubiere en la citada memoria, que dejarè, como parte y porcion de el, cuyo cargo les dure todo el tiempo nezesario, aunque sea pasado el año del Alvazeazgo, por que desde luego lo prorrogo por todo el que hubieren menester—

Y despues de cumplido y pagado todo lo que en este mi testam<sup>to</sup>. dejo expresado, y que se contendra en la tal memoria que dejare, en el remanente que quedare de todos mis vienes hacienda y efectos, raizes y muebles, credits, drôs. y acciones, havidos y por haver, y que por cualquier razon ô causa, me puedan y pudieren tocar y pertenecer dejo y nombro por mis unicos y universales herederos, â D<sup>n</sup>. Juan Antonio: D<sup>n</sup>. Fernando: D<sup>a</sup>. Mariana: D<sup>n</sup>. Alexandro: y D<sup>a</sup>. Maria Scarlati, mis cinco hijos legitimos, y de la nominada Cathalina Gentil, mi primera muger, y â D<sup>a</sup>. Barbara: D<sup>a</sup>. Rosa: D<sup>n</sup>. Domingo: y D<sup>n</sup>. Antonio Scarlatti, también mis hijos legitimos, y de la expresada D<sup>a</sup>. Anastasia Maxarti, mi actual y segunda muger, y â los demas que constante mi matrimonio con la susodicha fuere Dios servido darme, para que todos nueve, lo ayan y hereden con la vendicion de Dios y la mia: Y respecto de que los referidos D<sup>a</sup>. Barvara: D<sup>a</sup>. Rosa: D<sup>n</sup>. Domingo: y D<sup>n</sup>. Antonio Scarlati, mis hijos se hallan en la edad pupilar, desde luego valiendome de leyes y drôs. de estos reynos, elijo y nombro por tutora y curadora de sus personas y vienes, a la predicha D<sup>a</sup>. Anastasia Maxarti, mi muger su madre, relevada de dar fianzas algunas, por la gran satisfacion que tengo de su buena capacidad y X<sup>st</sup>iano proceder, y sin que las dê, pido y suplico al Señor Juez ante quien esta clausula se presentare la discierna dho. cargo, que así es mi voluntad—

Revoco anulo, y doy por ningunos, y de ningun valor ni efecto, todos ôtros qualesquier testamentos, cobdicilos, poderes para testar, y ôtras ultimas disposiciones, que antes de esta, aya hecho y otorgado, por escripto, de palabra, ô en ôtra forma, para que no valga ni hagan fee, en juicio ni fuera de el, y solo quiero subsista y valga por tal mi ultima disposicion y voluntad, este mi testamento que al presente hago, y la referida memoria que dejare, como parte y porcion de el, en aquella via y forma, que de derecho, mejor lugar aya: En cuyo testimonio lo otorgo así, ante el presente escrivano en la villa de Madrid, â diez y nueve dias del mes de octubre de mill setecientos quarenta y nueve años, siendo testigos llamados y rogados, D<sup>n</sup>. Juan Joseph Ciordia Mirafuentes, Presvitero, Joseph de la Rera, Andres Pasqual, Juan Antonio Alvarez, y Miguel [Mieria?], vecinos y residentes en esta corte, y el S<sup>r</sup>. otorgante a quien Yo el S<sup>no</sup>. doy fee que conozgo, [lo firmô?]

D<sup>n</sup>. Domingo Scarlattti

Antemi  
Gaspar Feliciano Garcia»

(La nota a la que alude Scarlatti aún no se ha encontrado. Solar Quintes, *Annuario Musical*, vol. IV, Quintes, página 148, afirma que buscó en vano los papeles del notario antes mencionado, relativos a los años 1749-1762, y los de su sucesor Francisco Miranda.)

*1751. Nota del domicilio de Scarlatti.*

Madrid, San Marcos, Matrícula de San Marcos anejo de San Martín del año 1751, fols. 34, 36, 54.

(Bauer, pág. 20, afirma que este documento indica que desde comienzos de 1750, la familia de Scarlatti vivió en la calle de San Marcos anejo «in casas de D<sup>o</sup>. Sebastian de Espinosa». En 1948 me fue imposible localizar este documento en Madrid.)

*1752, primavera. Carta de Scarlatti (a don Fernando de Silva y Alvarez de Toledo, duque de Huéscar, después duodécimo duque de Alba).* Autógrafo.

Madrid, Museo de Alba (publicado en facsímil en Berwick y Alba; Subirá Luciani, en *Archivi* y en *Domenico Scarlatti*. (Turín, 1739.)

(La ilustración 39 reproduce el facsímil; véase también capítulo VII; y Subirá, págs. 46-48, láminas V a VIII. El margen izquierdo de la carta de Scarlatti presenta señales de que ésta estuvo unida a las partes para voces originales de los himnos de Pierre du Hotz a los que se refiere esta carta. Las partituras de los signos son obra de un copista. Su formato horizontal es el mismo que el vertical de la carta de Scarlatti. Al final del título y texto escrito del himno a Fernando, gran prior de Malta, aparece la fecha: «Matriti Kal<sup>is</sup>. Novembris Anno Domini MDCCXCIV.» En la parte posterior de la carta. En el margen, escrito oblicuamente, aparece una inscripción debida a una mano del siglo XVIII que dice «Año de 1752 Scarlati, Musico de clavicordio y compositor de S. M.»

Subirá, págs. 46-47, dice: «En la carpeta referente a los dos mencionados documentos musicales de Pierre du Hotz, ambos autógrafos, se halla esta nota, escrita por un archivero del siglo XVIII: "...El Archivo puso en mano del Duque mi Señor, difunto abuelo de V. E., estos Laudos la Semana Santa del año 1752, y los tuvo en su poder hasta el lunes 20 de agosto de 1770..."»

La copia manuscrita de los *Essercizi* y las partes manuscritas instrumentales de cuatro cantatas debidas a Pergolesi y que se hallaban en la colección Alba, fueron destruidas durante la Guerra Civil española. Según Luciani [*Alla scoperta degli autografi di Domenico Scarlatti*] estas obras fueron escritas por Scarlatti, cosa que dudo.)

*1752, 3 de mar. Poder legal en relación con el traspaso a Fernando Scarlatti de un beneficio asignado anteriormente a Juan Antonio.*

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, 16344, fol. 72 (publicado por Solar Quintes, *Annuario Musical*, vol. IV, págs. 149-150).

(Este beneficio relativo a la iglesia parroquial de Alíjar, arzobispado de Sevilla, fue asignado a Juan Antonio Scarlatti el 31 de diciembre de 1749. Debido a que éste murió, ya que el beneficio fue otorgado a Fernando Scarlatti, clérigo de menores órdenes, Domenico, como padre y administrador, otorgó un poder legal relativo a su administración, a Francisco Vaquero, cura del Sagrado de la catedral de Sevilla, firmado ante el notario Gaspar Feliciano García. Se supone que la firma es autógrafa.)

*1753, 3 de oct. Indulgencia plenaria concedida a Scarlatti, a su esposa y descendencia por el papa Benedetto XIII.*



Madrid, documento de la familia Scarlatti.

*1754, 9 de jul. Poder legal otorgado por Scarlatti a Nicolás Olivier en Lisboa.*

Madrid, Archivo Histórico de Protocolos, 16347, fol. 254. (Publicado por Solar Quintes, *Anuario Musical*, vol. IV, págs. 141-143.

(Relativo a los bienes portugueses de Scarlatti. Firmado ante el notario Gaspar Feliciano García. Es de suponer que la firma es autógrafa.)

*1757, 23 de jul. Acta de defunción de Domenico Scarlatti.*

«D<sup>n</sup>. Domingo Scarlati, Cavallero del orñ de Santiago, Marido que fue de primeras Nupzias de D<sup>a</sup>. Cathilina Gentili, y de segundas lo hera de D<sup>a</sup>. Anastasia Maxarti, y nat. de la Ciudad de Napoles, è hijo de D<sup>n</sup>. Alessandro Escarlati, y D<sup>a</sup>. Antonia Ansaloni (difuntos) Parroq<sup>no</sup>. de esta Iglesia, Calle de Leganitos, Casas de Adm<sup>on</sup>., otorgò su Testam<sup>to</sup>. ante Gaspar Feliciano García, ss<sup>no</sup>. R. en nueve de Octubre de mil setecientos quarenta y nueve, en el que señala Cinquenta Missas, su lim<sup>a</sup>, à tres r<sup>s</sup>. Y nombrò por Testamentarios à la dha. D<sup>a</sup>. Anastasia, su muger, y al D<sup>or</sup>. D<sup>n</sup>. Christoval Romero de Torres, Presbytero, Cap<sup>an</sup>. de S. M<sup>s</sup>. En su R<sup>l</sup>. Capilla de los s<sup>res</sup>. Reyes nuevos de Toledo. Y por Herederos nombrò æ D<sup>n</sup>. Juan Antonio, D<sup>n</sup>. Fernando, D<sup>a</sup>. Mariana, D<sup>n</sup>. Alexandro, y D<sup>a</sup>. Maria Escarlatti, sus hijos lex<sup>mos</sup>. y de la referida su primera muger, y à D<sup>n</sup>. Domingo, D<sup>n</sup>. Antonio, D<sup>a</sup>. Barbara, y D<sup>a</sup>. Rosa Escarlatti, tambien sus hijos lex<sup>mos</sup>. y de la citada su segunda muger. Reciviò los s<sup>tos</sup>. Sacram<sup>tos</sup>. muriò en veinte y tres de Julio de mil setez<sup>os</sup>. cinquenta y siete, enterrose en el Conve<sup>to</sup>. de s<sup>n</sup>. Norberto, de esta Corte, de secreto, con licencia del s<sup>or</sup>. Vicario.»

*1757, 23 de jul. Documentos sobre la muerte, testamento y entierro de Scarlatti.*

(Mencionado por Bauer, págs. 49-50, entre los «Legajos de Desposorios y Difuntos, año de 1757...». En 1948, me fue imposible localizar este documento.)

(Firmado Roque de Galdames.)

*1757, 18, 19, 20, 22, 30 de septiembre, 30 de octubre. Enumeración de la parte de la berencia de Scarlatti legada a María Scarlatti, y de la pensión real concedida a la viuda e hijos de Scarlatti.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

«Para D<sup>a</sup>. Maria Scarlatti

Dn Roque de Galdames. Escrivano de S. M. de Camara. En la sala de los señores Alcaldes de su casa y Corte, y de los Reales Bureos y Casas de las Reinas Reynante y Viuda Nuestras Señoras (que Dios guarde) etc.—

Certifico que haviendo fallecido D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti, El dia veinte y tres de Julio de este año, en serbicio de la Reyna Reynante nuestra señora (que Dios Guarde) bajo la disposición del testamento que tenía otorgado en esta Corte, el dia diez y nueve de Octubre de mill setecientos quarenta y nueve, ante Gaspar Feliciano García escrivano de S. M. dexando por sus hixos lexitimos, y herederos, a D<sup>n</sup>. Fernando, D<sup>a</sup>. Maria; D<sup>a</sup>. Barbara; D<sup>a</sup>. Rosa; D<sup>n</sup>. Domingo, y D<sup>n</sup>. Antonio Scarlatti, sus hixos, y por la Representación de D<sup>n</sup>. Alexandro que tambien lo fue, y havia fallecido, à D<sup>n</sup>. Alexandro Domingo Scarlatti su Nieto, A pedimento de D<sup>a</sup>. Anastasia Gimenez Parrado su Viuda, Con su Zitación y asistencia, y la de los demas Interesados, y por la de los Menores, Con la de su Curador [àdlitem ?] Lorenzo Joseph de la Camara, Procurador de los reales Consexos; En Virtud de Autos del señor D<sup>n</sup>. Pedro de Castilla Caballero, de los consejos de Castilla y Guerra de S. M. y Juez del Real Bureo y Casa de la Reyna nuestra señora, durante la àusencia del S<sup>or</sup>. Marques de Montereal, à presencia de su señoria, y por ànte mi el Infraescrito scrivano, se dio prin-

cipio, y Finalizo el Imbentario de todos los vienes, Alhaxas, y efectos que dejò, y se hallaron por Fallecimiento de dho D<sup>a</sup>. Domingo, se prozedio a la tasacion de ellos, por los Maestros, que de Conformidad y Judicialmente, nombraron todos los Interesados, y à la practica de las demas Correspondientes diligencias; En cuiò Estado se les notifico, que para la Liquidacion, quenta y Particion que entre ellos debia haver, de lo que a cada uno, por sus Derechos Correspondiese, nombrasen, el Contador, ò Contadores que juesen de su aprobacion; y haviendo hecho en mi el infraescripto, y azeptandolo en forma debida, teniendo presentes todos los Autos, Con arreglo à ellos, y los Supuestos Necesarios, Forme dha Liquidacion, y por Consiguiente, las debidas Hixuelas a cada Interesado, Y siendo una de ellas D<sup>a</sup>. Maria Scarlatti, a quien segun dicha Liquidacion tocaba por razon, de sus lexitimas, Paterna y Materna, treinta y ocho mill, quatrocientos sesenta y ocho rr<sup>s</sup>. y m<sup>o</sup>. de vellon, se la hizo pago de esta Cantidad, En los efectos, Dinero, y Alhajas que se expresan, y su tenor Con el de las tasas de dhas Alhaxas, Es en esta forma—

Haver de D<sup>a</sup>. Maria Scarlatti,  
hixa de D<sup>a</sup>. Domingo Scarlatti,  
habida en el primer Matrim<sup>o</sup>

Por la lexitimia Materna como hija de D<sup>a</sup>. Cathalina Gentili, catorce mill novecientos, Cinquenta y un Reales, y diez y siete m<sup>rs</sup> de vellon .....

14(///)951.17

Por la lexitimia Paterna, como una de los hijos de D<sup>a</sup>. Domingo Scarlatti y de la dha D<sup>a</sup>. Cathalina, veinte y tres mill quinientos, diez y seis r<sup>s</sup> y diez y nueve m<sup>rs</sup> de vellon .....

23(///)516.19

Importa el Haver de dha D<sup>a</sup>. Maria .....  
los expresados Treinta y ocho mill quatrocientos, sesenta y ocho R<sup>s</sup>. y dos m<sup>rs</sup> de vellon, y de esta Cantidad, se la hace pago, en los expresados vienes Credito, y Dinero Imbentariados, y Tasados, en la forma Siguiente—

38(///)468.2

Pago.

Primeram<sup>te</sup> se la hace pago en diez mill quatrocientos y cinco rr<sup>s</sup> que la corresponden En el Credito de los Ciento y quarenta y cinco mill seiscientos y settenta y un rr<sup>s</sup> de Portugal .....

10(///)405

Asimismo se continûa, el pago, en dos mill ciento quarenta y dos rr<sup>s</sup> y veinte y nueve m<sup>rs</sup> de vellon, que En efectibo dinero, la tocan de los treinta mill que quedaron existentes, respecto à que los quince mill de su mitad, se han àjudicado, a la referida D<sup>a</sup>. Anastasia, y los ôtros quince mill, se reparten con igualdad entre los siete herederos .....

2(///)142.29

En un Relox de Bolsillo de ôro, de nueva Imbencion, Tres mill r<sup>s</sup> de v<sup>on</sup> .....

3(///)000

En ôcho Camisas ... [A partir de aquí omito las cifras escritas]

(//)104

En quatro pares de Enaguas .....

(//)037

En dos pares de Mangas de Almilla de Cotonia .....

(//)004

En quatro pares de Calzetas .....

(//)020



En quatro Pañuelos de musulina y una corbata .....	(//)030
En Tres toallas y un Peynador .....	(//)038
En un par de Buelos de Cambray .....	(//)020
En dos pares de Buelos ordinarios .....	(//)004
En quatro pares de bueltas y quatro escotes .....	(//)004
En dos Debantales de Cambray .....	(//)070
En quatro Debantales de Lienzo .....	(//)040
En Cinco Pañuelos de Faldriquera .....	(//)008
En dos Capotillos .....	(//)006
En una Mantilla .....	(//)015
En dos Zagalexos, uno de Lienzo, y otro de vaieta .....	(//)016
En dos Pares de medias viejas .....	(//)004
En dos pares de Guantes de Ylo .....	(//)004
En una media vata de Coton .....	(//)010
En dos sabanas quasi nuevas .....	(//)060
En tres Cortinas de Estopa .....	(//)135
En quatro Almoadas .....	(//)032
En una Manta de vaieta blanca .....	(//)018
En una Colcha de Cotonia .....	(//)060
En un Cobertor de Paño .....	(//)030
En dos Vasquiñas de tafetan Negras .....	(//)080
En dos Casacas de Griseta .....	(//)045
En dos Briales de Griseta .....	(//)060
En un Brial biexo .....	(//)002
En una Cotilla de Damasco azul .....	(//)020
En dos Paletinas, y dos Petos .....	(//)006
En un Manto viejo .....	(//)008
En dos Sabanas vien tratadas .....	(//)060
En otras dos sabanas .....	(//)060
En dos Almoadas .....	(//)006
En quatro Serbilletas, vien tratadas alistadas .....	(//)024
En una Colcha de Tafetan de [Nubes ?] .....	(//)052
En tres colchas de Terliz de Francia y dos Fundas .....	(//)180
En un colchon de lana, con sus Fundas .....	(//)060
En una Marmita de Cobre, su peso siete libras .....	(//)056
En uno de los Cantaros de Cobre .....	(//)096
En un Calentador de Azofar .....	(//)015
—[Nota marginal de Margarita Gentili]: «lo llevó mi hijo»	
En un velon de Azofar .....	(//)014
En un chocolatero .....	(//)004.17
En dos Garrajones de Cobre .....	(//)038
En una Sarten .....	(//)004
En una Copa de Azofar que pesa doze libras, y ocho onzas .....	(//)081
En una Tetera de Plata, su peso un marco y Cinco onzas ....	(//)260
En una Salbilla de Plata grande, con sus Contornos .....	(//)865
En tres Cubiertos de Plata, Compuestos de Cuchara, tenedor	
y Cuchillo .....	(//)500

En dos Candeleros de Plata pequeños su peso dos marcos, seis onzas y una ochaba .....	(//)442
En una Flamenquilla redonda, su peso Tres marcos, y Seis ochabas .....	(///)495
En un Plato, su peso, dos marcos, dos onzas y Tres ochabas .....	(//)367.17
En otro Plato, su peso, dos marcos, dos onzas, y Tres ochabas .....	(//)367
En ôtro su peso un marco, siete onzas y quatro ochavas .....	(//)310
En ôtro su peso, dos marcos y seis ochavas .....	(//)335
En su Aderezo de Cruz, y Arracadas que tienen treinta y ocho piedras, y la Cruz y [fazo?], con chorreras .....	I(///)020
—[Nota marginal de Margarita Gentili]: «la cruz la di a la virgen del colegio de Monterrey y las arracadas a Nrã S <sup>a</sup> . de Monserrate.»	
En una Sortixa, de dos Diamantes y un Rubi .....	(//)024
En la Venera àpreciada en treinta y seis mil doscientos y siete rr <sup>s</sup> de v <sup>on</sup> ., repartidos entre los siete herederos la corresponden, y se le adjudican, cinco mill Ciento y settenta y dos rr <sup>s</sup> de v <sup>on</sup> .....	5(///)172
En tres pares de votones de ôro Esmaltados de azul .....	(//)345
En un Burò de Nogal, con sus Cajones .....	(//)300
En Zien Arrobas de Leña .....	(//)164
En un vaul, con sus dibisiones para Plata .....	(//)040
—[Nota marginal de Margarita Gentili]: «Le di a mi hijo quando fué a Barcelona»	
En un Cofre, de terciopelo encarnado .....	(//)020
En una Cama de tres tablas dadas de verde, y dos pieis de Yerro .....	(//)150
En dos Quadros grandes de Prespectiba de Roma .....	I(///)500
En otros Cinco que representan dos viejos y tres viejas .....	I(///)500
En quatro Prespectibas de Mariano hechadas .....	2(///)400
En dos Damesanas, enrexadas .....	(//)024
En dos Taurettes, de los diez y ocho iguales .....	(//)450
En quatro Taurettes de vaqueta encarnada .....	(//)066
En seis sillas de Paxa, Color de Cafe .....	(//)030
En un tocador de palosanto .....	(//)500
En dos Escaparatitos, con dos mesitas y vidrios .....	(//)240
En quatro Barillas de Yerro .....	(//)032
En un maletón vïexo, y otro de los de vaqueta nuevo .....	(//)180
—[Nota marginal de Margarita Gentili]: «estos los llevo mi hijo D <sup>o</sup> . Gaspar a Barcelona»	
En una de las Libreas .....	(//)080
—[Nota marginal de Margarita Gentili]: «se rompió con el uso»	
En un espexo de marco dorado, de tres quartas de àncho ..	(//)180
En dos Cornucopias Con su luna .....	(//)030



En tres Cortinas, mediante que las quatro se las llebo la viu-	
da D <sup>a</sup> . Anastasia Gimenez .....	(//)900
En dos Tablas de Mantelos grandes àdamascadas .....	(//)060
E una salbilla de Plata .....	(//)582
—[Nota marginal de Margarita Gentili]: «Esta es la [...] es q <sup>ta</sup>	
de la lampara.»	
En Cinco Cortinas de Cañamazo .....	(//)630
En dos espexos .....	(//)520
En dos teteras de Azofar .....	(//)052
—[Nota marginal de Margarita Gentili]: «las llevó mi hijo»	
En unas Puertas Vidrieras .....	(//)057
	<hr/> 38(////)468.2 <hr/>

De la Liquidacion referida, se dio Traslado a todos los Interesados por àuto de Siete del Corriente, y haviendo se les notificado pusieron su respuesta, cuio tenor, Con el del àuto de Aprobacion, orden de S. M. y àuto, en que se manda guardar, y Cumplir, es como se sigue—

[Al margen, arriba]: Nota. En las Pensiones y Gracias de los Reyes n<sup>ros</sup> S<sup>res</sup>. incluso lo de Portugal correspon<sup>en</sup>. annualm<sup>te</sup> a esta Interesada 12(//)406 r<sup>s</sup>. y 31 m<sup>fs</sup> de vellon—

Notificaz<sup>on</sup> a los Interes<sup>os</sup>. y su respuesta—

En la Villa de Madrid a diez y ocho dias del mes de septiembre de mill setecientos Cinquenta y Siete, yo el ss<sup>no</sup> de Camara de la sala y de esta Commision, notifique el àuto de Traslado que àntecede à D<sup>a</sup>. Anastasia Gimenez Parrado, y Macarti viuda de D<sup>n</sup> Domingo Scarlatti, por Si, y por la Representacion de D<sup>a</sup>. Barbara; D<sup>a</sup>. Rosa, D<sup>n</sup>. Domingo, y D<sup>n</sup>. Antonio Scarlatti, sus quatro hijos, y del dho su difunto marido de los que se halla autora, y Curadora de Personas y vienes; A D<sup>n</sup>. Fernando, Scarlatti, maior de veinte y cinco años, A D<sup>a</sup>. Margarita Gentili Abuela de D<sup>a</sup>. Maria Scarlatti, y su tutora y Curadora; a D<sup>a</sup>. Maria del Pilar Perez viuda de D<sup>n</sup>. Alexandro Scarlatti, como Madre Tutora y Curadora de la Persona y vienes de D<sup>n</sup>. Alexandro Domingo Scarlatti, su hixo, y del dho D<sup>n</sup>. Alexandro su difunto Marido; Y tambien notifique dho àuto, à Lorenzo Joseph de la Camara, Produrador de los rr<sup>s</sup>. consejos, Como Curador de los Expresados, D<sup>a</sup>. Barbara, D<sup>a</sup>. Rosa, D<sup>n</sup>. Domingo, D<sup>n</sup>. Antonio, y D<sup>n</sup>. Alexandro Domingo, los cinco, hijos y nieto, del expresado D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti, a todos en sus Personas, q<sup>nes</sup>. dijeron, que con su respectiba asistencia y consentimiento, se ha formado por el presente escrivano la liquidacion, Quenta, Particion, e hijuelas antecedentes, y que sin embargo de que las tienen reconozidas, haviendolo buuelto, a executar nuevamente, hallan estar en todo conforme, sin agrabio alguno, por lo que en su devida àprobacion no se les ha ofrecido el menor reparo, y en todo la tienen consentida y nuebamente la contienen, pidiendo que respecto, a haver y a recibido y passado à su parte y poder realmente, y con efecto, la dha D<sup>a</sup>. Anastasia, lo que así a ella, como a sus quatro hixos, D<sup>a</sup>. Barbara, D<sup>a</sup>. Rosa; D<sup>n</sup>. Domingo, y D<sup>n</sup>. Antonio les ha correspondido y adjudicado el citado D<sup>n</sup>. Fernando lo suio, y también con consentem<sup>to</sup>. de su hermana D<sup>a</sup>. Maria y su Abuela D<sup>a</sup>. Margarita lo de la dha D<sup>a</sup>. Maria Scarlatti, y la expresada D<sup>a</sup>. Maria del Pilar Perez, lo pertene-

ciente à su hixo D<sup>n</sup>. Alejandro Domingo q. unos y òtros, así en Dinero, como en Alhaxas, y vienes, à exception de lo perteneciente al Credito y debito de los ciento y quarenta y cinco mill, seiscientos settenta y un r<sup>s</sup> y seis m<sup>rs</sup> de Portugal, por dejarlo, así prebenido en la testamentaria memoria, el dho D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti; Esto no obstante que el referido Credito, se halla En el dia sin disposicion de su recobro, y quando le tenga, deberan perceber los Interesados, el todo de lo que les va adjudicado, de la parte que se Cobrase, lo que a cada uno perteneciese; Y tambien han dejado de perceber la parte que a dhos Interesados, les va adjudicada en la Joya tasada por el Thasador Joseph Serrano, en treinta y seis mill doscientos y siete rr<sup>s</sup>. de vellon, mediante a que esta se halla En el dia prohindibisa existente en poder de D<sup>n</sup>. Cristobal Romero, uno de los testamentarios del dho D<sup>n</sup>. Domingo, de la que vendida por no poderse debidir, percibiran, a su tiempo Cada uno de los a quien va adjudicada lo que les toca, y va adjudicado, ò lo que si tubiese vaxa, les pueda Corresponden, Prebiniendose que en la nominada Joya, nada va adjudicado, à la expresada D<sup>a</sup>. Anastasia, por ser Alhaxa Correspondiente, Como òtras en que tampoco la ha tenido, al primer Matrimonio, con Cuias adbertencias, attendiendo à la Zerteza de todo lo expresado, y al nuebo Consentimiento, que prestan para la àprovacion de dha Quenta y Particion, y de las Hixuelas que Comprehende; todos unanimes y Conformes, y cada uno por la accion que representa, piden, y suplican, al s<sup>or</sup>. Juez que de estos Autos Conoze, ponga en ellos à la referida, quenta y Particion su debida aprobacion, mandando que à cada Interesado, se les de para en guarda de su Derecho las Copias que pideren, y lo Firmaron, de que Certifico—D<sup>a</sup>. Anastasia Gimenez Macarti—Maria del Pilar Perez—Fernando Scarlatti—Roque de Galdames—

Auto de Aprobacion—

En la Villa de Madrid, à diez y nueve dias del mes de Septiembre de mill sette-cientos Cinquenta y Siete: El s<sup>or</sup> D<sup>n</sup>. Pedro de Castilla Cavallero, de los Supremos Consexos de Castilla y Guerra de S. M. y Juez propietario de los Reales Bureos y Casas de las Reynas Reynante, y viuda nras señores (que Dios guarde) Durante la aùsencia del señor Marques de Monterreal—Dixo que por quanto, se han concluido y executado, de Conformidad, de las partes, las quantas y Particiones de los vienes, y efectos que quedaron por fin y muerte de D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti, entre su mujer D<sup>a</sup>. Anastasia Gimenez, y sus quatro hijos, D<sup>a</sup>. Barbara, D<sup>a</sup>. Rosa, D<sup>n</sup>. Domingo, y D<sup>n</sup>. Antonio Scarlatti, de este segundo Matrimonio, y D<sup>n</sup>. Fernando, y D<sup>a</sup>. Maria Scarlatti del primero, y representando a su Padre D<sup>n</sup>. Alexandro, su hijo D<sup>n</sup>. Alexandro Domingo Scarlatti su nieto, y a nombre de este, y demas menores, su Curador [adlitem?], de las quales, haviendose dado Traslado no se les ha ofrecido reparo, ni agrabio alguno, por lo que las han consentido, y pedido, su aprobacion Por tanto las debia de aprobar, Y aprobò, y a ellas, ynterponia E Interpuso Su autoridad y Judicial Decreto para su maior validacion y subsistencia, y Condenaba, y Condeno a las partes, a estar y pasar por ellas en todo y por todo, y mandò, que a cada una, se le de la Copia que pidiere, de su hijuela, para guarda de su Derecho, òtorgando Carta de Pago en Forma, In respecto de que dho D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti por su testam<sup>to</sup>. vajo cuiua disposicion murio, de, à la referida su muger D<sup>a</sup>. Anastasia por Tutora y curadora de los expresados sus quatro hixos menores, relebada de Fianzas, cuiuo Cargo les esta discernido, y se obligo à cumplirle con Juramento y en Forma, y recibido y llebado a su poder, los vienes y efectos de sus Hixuelas, en àttencion, a no haverle, dejado Frutos por alimentos de los referidos su hijos, le debia de señalar, y señalò,



Tres cientos Ducados anuales a cada uno, con que su Madre, les asista en sus Colegios, y se los satisfara, su Curador [adlitem?] D<sup>n</sup>. Lorenzo de la Camara, por mesadas, o tercios, de sus Pensiones, como las fuere Cobrando, para todo lo qual le abilita en forma, Con que el residuo lo vaia poniendo en los Gremios à ynteresses pupilares, Con ynterbencion del presente Secretario para que en todo tiempo Conste, y lo mismo practicara, Con la pension de D<sup>a</sup>. Maria Scarlatti, entregando, a su hermano D<sup>n</sup>. Fernando, los Trescientos Ducados para sus alimentos, y subsistencia en su Colegio, y el Residuo en los Gremios Como ha dispuesto, con la misma ynterbencion, y con la òbligacion òrdinaria de restituirlos, cada y quando se les mande por este Juzgado, para poner los en estado, ò en carrera à su tiempo, y òtorgando à este fin, las obligaciones Correspondientes, y para que en los Thessorerias dè sus Magestades, Catholicas, y Fidelisima les tengan por partes lexitimas para su percepcion, y Cobranza, como a D<sup>a</sup>. Anastasia; y à D<sup>n</sup>. Fernando, para las suias, se les dara testimonio autèntico y en forma de este auto, con Insercion de los R<sup>s</sup>. Decretos de estas Mercedes con que Sus Magestades, se dignaron onrrar, la buena memoria de D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti, y expresion del Plan, de la Prorrata, que tocò a cada uno, Con los demás Insertos necesarios; Y por este su àuto, se señoria, asi lo mando y Firmo—D<sup>n</sup>. Pedro de Castilla—Roque de Galdames—

Oñ de S M

Haviendo hecho presente à s M. el àuto de V S que debuelbo, se ha servido àprobarle siendo de su real agrado que V S. tenga à su Cuidado la puntual Observancia de el, y unico manejo y distribucion de las Pensiones de los menores, entregando las suias a la viuda, y a D<sup>n</sup>. Fernando, todo Judicialmente, para que en cualquier tiempo Conste, Cuidando asimismo de que los menores, no salgan sin motivo de sus respectibos Colexios para ebitar Distracciones; Lo que de su real oñden participo à V. S, para su buen cumplimiento: Dios guarde a V S muchos años como deseo. Buen Retiro à veinte de Septiembre de mill setecientos Cinquenta y Siete—El Conde de Valdeparaiso—señor D<sup>n</sup>. Pedro de Castilla—

Auto

Guardese y Cumplase en todo y por todo lo resuelto por S. M. que se comprende en el Papel antecedente, del señor Conde de Valdeparaiso, su fecha, veinte del corriente, y en su consecuencia, y la aprobacion que incluye se ponga en practica todo lo contenido en el auto que Zita, executandose, segun y en la forma que en el se prebiene—El señor D<sup>n</sup>. Pedro de Castilla Caballero, de los Supremos, Consexos de Castilla y Guerra de S. M. y Juez del Real Bureo y Casa de la Reyna nuestra señora; Lo mando y señalo, en Madrid, à veinte y dos dias del mes de septiembre de mil settecientos Cinquenta y Siete—Esta rubricado—Roque de Galdames—

Segun que lo relacionado eynserito Consta y Concuerta Con sus originales, que lo quedan en la escrivania del Real Bureo de mi Cargo a que me remitto, Y para que conste en fuerza de lo prebenido y mandado en el auto ynserito, por lo que corresponde a la diha d<sup>a</sup>. Maria Escarlatti, A su ynstancia, y la del expresado D<sup>n</sup>. Fernando su hermano. Doy la presente en Madrid, à treinta dias del mes de Septiembre de mil settecientos Cinquenta y siete—

Roque de Galdames

Nota

Que despues de sacadas las hixuelas, se pagò el papel sellado y amanuense, y quedaron liquidos de resto que a partir de la Cuenta de testamentaria—Diez mill

quatrocientos treinta y un r<sup>s</sup>. de que tocaron à la s<sup>ra</sup>. Viuda—Cinco mil doscientos quinze r<sup>s</sup>. y diez y siete m<sup>rs</sup> que se le pagan en tres mill r<sup>s</sup>. para mudarse y dos mill doscientos quinze r<sup>s</sup>. y diez y siete m<sup>rs</sup> en dinero; Y a cada uno de los siete herederos—Setezientos quarenta y cinco rr<sup>s</sup>. dos m<sup>rs</sup> y tres septimos que se les pagaron efectivamente. Madrid y òct<sup>re</sup>. treinta de mil setez<sup>os</sup> cinquenta y siete—Rezivi estos, settecientos, quarenta, y cinco reales, dos maravedis, y tres septimos». (Una rúbrica; esta última frase está escrita por una mano diferente.)

*1757, 18, 19, 20, 22, 30 de septiembre, 30 de octubre. Enumeración de la herencia de Scarlatti legada a Domingo Scarlatti, de la pensión real concedida a la viuda e hijos de Scarlatti.*

Madrid, Documentos de la familia Scarlatti.

«Para D<sup>o</sup>. Domingo Scarlatti.

...(Texto idéntico —con la excepción de variantes debidas a un ortografía que está tan poco fijada que resulta imposible una trascripción fiel— al de la enumeración preparada para María Scarlatti.)

«...a cada Interesado, y siendo. Uno de ellos. D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti, hixo, del dho D<sup>n</sup>. Domingo, y de la mencionada D<sup>a</sup>. Anastasia, a quien segun la expresada Liquidacion le Corresponden por su haver, veinte y tres mill quinientos diez y seis r<sup>s</sup>, y diez y nueve m<sup>rs</sup> de vellon, se le hizo pago de esta cantidad, en los efectos Dinero y Alhaxas que se expresan, y su tenor con el de las tasas de dhas Alhaxas Es en esta forma—

Haver de D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti

Hixo de D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti,

havido en el Segundo Matrimon<sup>o</sup>

Por la lexitimia Paterna, como uno de los hixos de D<sup>n</sup>. Domingo Scarlatti difunto y de D<sup>a</sup>. Anastasia Gimenez su seg<sup>da</sup>. Muger, Veinte y tres mill quinientos diez y seis reales, y diez y nueve m<sup>rs</sup> de v<sup>on</sup> .....

23(///)516.19

Importa el Haver de dho D<sup>n</sup>. Domingo, los expresados, Veinte y tres mill quinientos diez y seis r<sup>s</sup> y diez y nueve m<sup>rs</sup> de vellon de Cuia Cantidad se le hace pago, en los expressados vientes, Credito, y Dinero Imbentariados y Tassados, en la forma siguiente.—

23(///)516.19

Pago

Primeram<sup>te</sup> se le hace pago, en diez mil quatro cientos y Cinco r<sup>s</sup>. de V<sup>n</sup>. que le Corresponden en el Credito de los Ciento y quarenta y cinco mille seiscientos y settenta y un rr<sup>s</sup> de Portugal .....

10(///)405

Asimismo se Continua el Pago en Dos mill ciento y quarenta y dos rr<sup>s</sup>, y veinte y nueve m<sup>rs</sup> de Vellon, que En efectibo Dinero, le tocan de los treinta mill que quedaron existentes, respecto a que los quinze mill de su mitad se han adjudicado a la referida D<sup>a</sup>. Anastasia, y los otros quinze mill, se le reparten con igualdad Entre los siete herederos .....

2(///)142.29

En la Venera grande Tassada En treinta y seis mill, doscien-



tos y siete rr <sup>s</sup> . se le adjudican, Cinco mill Ciento y setenta y dos, y Catorce mfs .....	5(///)172.14
En una Flamenquilla su peso, tres Marcos y quatro Ochabas ...[A partir de aquí omito las cifras escritas] .....	(//)492
En un Trinchero redondo su peso tres Marcos y Cinco ocha- bas .....	(//)420
En dos Japonzitos para Frasquitos su peso siete ochabas ....	(//)018
En una Cuchara, y tenedor de plata que dice Scarlatti .....	(//)084
En una Moneda de ôro que pesa una Onza y quatro Adar- mes .....	(//)375
En un Quadro en que esta pintada una Caveza de Lutero ...	(//)060
En ôtro del Dilubio Unibersal, con Moldura antigua .....	(//)800
En otro que representa la Prizina .....	(//)180
En dos Quadros Compañeros que representan un Rio con Jente .....	(//)060
En dos de vattallas .....	(//)060
En otros dos Compañeros de los antecedentes .....	(//)060
En dos Mesas de Piedra grandes doradas .....	(//)150
En otra mas dorada Cubierta de Vaqueta .....	(//)020
En otra Chica verde .....	(//)008
En un vanco .....	(//)003
En tres Camisas, nuevas y viejas .....	(//)030
En Cinco Camisas ynteriores .....	(//)050
En tres pares de Calzetas .....	(//)009
En dos Almoadas de Coruña .....	(//)008
En dos Justillos .....	(//)008
En dos Almoadas de Coruña .....	(//)008
En dos Corbatines y dos Gorros .....	(//)006
En tres Servilletas .....	(//)007.[17]
En una Colcha de Indiana .....	(//)050
En un vestido de Gala .....	(//)125
En una Casaca de Paño .....	(//)010
En una Chupa de varragan .....	(//)020
En una Casaca de Barrag <sup>n</sup> .....	(//)008.[17]
En una Chupa de varragan âzul .....	(//)015
En dos pares de Calzones de lo mismo .....	(//)015
En una Bata de Damasco .....	(//)020
En una Bata de Ratina .....	(//)010
En una Almilla de Ante .....	(//)010
En un sombrero de Gala .....	(//)020
En un par de medias .....	(//)006
En una Capa de Paño, y otra de [Lamparilla?] .....	(//)050
En un Colchon de Coti, bien tratado .....	(//)075
En un [Corte?] dado de verde .....	(//)090
En una Colcha de Indiana .....	(//)032
En otro Colchon, tambien de Coti .....	(//)075
En dos Fundas Con lana .....	(//)026

En otras dos sabanas .....	(//)034
En otras dos Almoadas .....	(//)010
En dos Toallas .....	(//)008
En dos serbilletas .....	(//)008
En un Espadin, que no es de plata .....	(//)024
En una peluca .....	(//)024
En seis Taurettes, de los diez y ocho iguales .....	(//)450
En el Coche .....	I(///)285
En un Puño de vaston de ôro .....	(//)375
En tres Cuchillos lisos iguales, Dos Cucharas y dos Tenedores .....	(//)360
En un Catre .....	(//)060
En dos Quadros que representan un Rio .....	(//)090
En tres Cucharas, y una Espumadera de Cobre .....	(//)013
	<hr/> 23(///)516 <hr/>

(Al margen, arriba): Nota. En las Pensiones Concedidas por los Reyes n<sup>rs</sup> s<sup>tes</sup> Incluso lo de Portug<sup>l</sup> Corresp<sup>n</sup>. annualm<sup>te</sup>. a este Inter<sup>do</sup>. 12(//)406 r<sup>s</sup> y 31 m<sup>rs</sup>.

(Con excepción de las variantes ortográficas, el resto de este documento es idéntico al de María Scarlatti.)

1759, 9 de diciembre; 1760, 21 de ene. *Certificado de matrimonio de Fernando Scarlatti.*

Madrid, San Martín (copia en el Archivo Histórico Nacional Carlos III n.º 1799, fols. 13r-14r).

1760, 10 de jun. *Recibo redactado por Margarita Rossetti Gentili sobre un préstamo recibido de Fernando Scarlatti.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(El préstamo de 4.224 reales de vellón, será pagado por la parte correspondiente a Margarita [una séptima parte] como heredera de María Scarlatti [quien, obviamente murió antes de estas fechas], cuando se realice la venta de una «venera» valorada en 36.207 reales de vellón, o en el caso de pago eventual por parte de la hacienda real, de una suma que se remonta a la «jornada que Sus Magestades hizieron a Sevilla», es decir 13.400 reales] [esta cantidad sin duda alguna se refiere a la suma que ya hemos dicho se adeudaba a Domenico Scarlatti por el período comprendido entre el 20 de abril de 1732 y el 12 de junio de 1733].)

1762, 15 de jul. *Testamento de Margarita Rossetti Gentili.*

Madrid, Arch. Hist. Nac. Carlos III, n.º 1799, fols. 23r-31v.

(Copia. Sin duda hubo problemas en su redacción debido a la enfermedad, edad avanzada y aparente irritabilidad de Margarita. Al parecer Fernando Scarlatti se excusó para no albergarla en su casa, ella prefirió pasar el resto de sus días en el hogar y en la compañía de «D<sup>n</sup>. Eugenio Cachurro, oficial de la Contaduría g<sup>ral</sup> de la distribución de la R<sup>l</sup> Hacienda», y de doña Bárbara Scarlatti su esposa. Pasajes citados por Solar Quintes, *Anuario Musical*, IV, págs. 141-144.)

1763, 15 de dic. *Declaración del inventario del testamento de Margarita Rossetti Gentili.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.



(Murió el 24 de agosto de 1763. Entre los documentos de la familia Scarlatti se hallan varios fechados en los años 1762-1763 sobre su última enfermedad y su muerte, así como parte de la correspondencia que cruzó su hijo Gaspar Gentili con Fernando Scarlatti.)

*1766, 16 de jun. Petición por parte de Antonio Scarlatti para ser cadete de infantería de Soria.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(Menciona a su madre que, al parecer, aún no había fallecido, y dice que recibe una pensión real de 400 ducados al año.)

*1768, 14 de junio. Nombramiento de Domingo Scarlatti dentro de la infantería de Soria.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

*1769, 26 de jul. Fe de bautismo de Francisco Scarlatti.*

Madrid, San Martín. (Copia en Arch. Hist. Nac., Carlos III, n.º 1799, fols. 12v-13r.)

Nació el 24 de junio de 1769 en la calle de Leganitos n.º 8. Su madrina fue María Antonia Escarlatti (por otra parte no identificada).

*1777, 12 de jun. Certificado de trabajos de Domingo Scarlatti en la secretaría de la Nueva España desde 1761 a 1763*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

*1782, 15 de feb. Certificado de defunción de doña Lorena Robles, esposa de Fernando Scarlatti.*

Madrid, San Martín. (Copia hecha el 12 de marzo de 1819, en la actualidad entre los documentos de la familia Scarlatti.)

(Falleció en la «Calle de Leganitos, casas de los Premostatenses».)

*1783, 12 de abr. Recibo sobre el inventario dado a Alexandro María Scarlatti por la parte recibida de la herencia de Margarita Gentili.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

*1794, 17 de sept. Testamento de Fernando Scarlatti.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti. (Copia en Arch. Hist. Nac. Carlos III, 1799, fols. 15r-19r.)

(En Carlos III, n.º 1799, fol. 1r, se califica a Fernando Scarlatti como «oficial... de la Contaduría gen<sup>l</sup>. de Salinas».)

*1794, 20 de sept. Certificado de defunción de Fernando Scarlatti.*

Madrid, San Martín. (Copia hecha el 12 de marzo de 1819, en la actualidad entre los documentos de la familia Scarlatti.)

(Falleció en la calle Leganitos n.º 13.)

*1794, 26 de sept. Poder legal otorgado por Antonio a Francisco Scarlatti.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

*1799, 25 de jun. Testamento mútuo de Domingo Scarlatti y María Severa de Alverdi.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(Hay una copia fechada el 15 de abril de 1801, tras la muerte de María Severa de Alverdi. En ella se dice que la madre de Domingo «Anastasia Ximenex Parrado» ya ha muerto. Se da a sí mismo el nombre de «Domingo Scarlati y Ximenex». El albacea testamentario es Antonio Scarlatti.)

*1802, 3 de ago. Testamento de María Pérez, viuda de Alexandro Scarlatti.*

Madrid, documentos de la familia Scarlatti.

(Archivado en mayo de 1803, después de su muerte.)

*1820, 23 de jun. Pruebas de nobleza de Francisco Scarlatti.*

Madrid, Archivo Histórico Nacional Carlos III, n.º 1799.

Francisco Scarlatti, «Ministro honorario, con antigüedad en el consejo de la Real Hacienda, Gentil Hombre y Contador General de la Real Casa y Patrimonio» fue nominado para la orden de Carlos III el 4 de septiembre de 1817, con derecho a ocupar el primer puesto que quedase vacante. Las pruebas fueron aprobadas el 23 de junio de 1820. En este volumen se incluyen transcripciones de la fe de bautismo de Francisco Scarlatti, la fe de bautismo y el certificado de matrimonio de Fernando Scarlatti, el testamento de éste y el de Domenico y Margarita Rossetti Gentili, las fes de bautismo de Domenico y Catalina Scarlatti, así como su certificado de matrimonio, el acta de defunción de Alejandro, el certificado de matrimonio de Francisco y Margarita Gentili (1649), el epitafio de Alessandro y una descripción de la lápida de su tumba con el dibujo de su escudo de armas, historial del ennoblecimiento de Domenico, y documentos relativos a la familia Robles.

Entre los documentos de la familia Scarlatti figuran los que Francisco Scarlatti, sin duda, recogió en esta época. Algunos son duplicados de los mencionados anteriormente, y queda claro que la inclusión de otros no se consideró necesaria. Entre ellos se encuentran notas sobre la familia Scarlatti de Toscana, que evidentemente se consideraron irrelevantes, y una gran serie de documentos y notas sobre la familia Gentili, antepasados de la primera esposa de Domenico. Un documento procedente de Santa Maria in Publicolis de Roma, fechado el 7 de mayo de 1819, sirve de testimonio de que los registros de la parroquia indican que la familia de Margarita Rossetti vivía en el palacio de la marquesa Costacuti (noblemente, con esplendor, a cuyos servicios había, sirvientes, un cocinero y doncellas). Otro documento del mismo origen, fechado el 22 de abril de 1829, atestigua que Francesco Maria Gentili vivió en este mismo palacio desde 1697 a 1699. Entre los documentos de la familia Scarlatti también hay notas sobre las familias Robles y Aldama.

Miembros de la familia Scarlatti me han contado que el retrato de Francisco Scarlatti —en el cual se dice que trabajaron Goya, López y otros pintores— aún existe en Madrid. Solar Quintes, págs. 152-153, revela la existencia de una serie de documentos que demuestran que Francisco Scarlatti heredó la tendencia a tener deudas económicas de su abuelo. Estaba tan endeudado que hasta debía el alquiler de su casa sita en la calle Leganitos n.º 23.

*1864, 29 de mayo. Retrato de la familia Scarlatti y publicación de la litografía de Lemoine. Le Ménestrel*, París, 29 de mayo de 1864.

«Nous recevons de Madrid la bonne nouvelle que grâce aux sérieuses recherches de l'éditeur de musique Romero, un beau portrait de Domenico Scarlatti vient d'être enfin trouvé dans la famille même de ce grand musicien, qui habite près de Madrid... La famille du célèbre claveciniste-compositeur... a autorisé la photographie de ce portrait sollicitée par les éditeurs du *Ménestrel*, pour l'illustration de la grande publication des *Clavecinistes* de 1637 à 1790, éditions Méreaux.» (Por cortesía de M. François Heugel.)

*1912 (fecha de los últimos documentos). Carlos Scarlatti: Historia de familia y mi última voluntad.* (Ms)

Madrid, señora Rosa Rallo.

(Incluye la historia de la familia Scarlatti y una autobiografía.)



En la página 2 se dice de Scarlatti, lo cual es bastante inexacto, en especial en lo referente a su padre y a sus relaciones con Florencia, y a su supuesto segundo matrimonio con Catalina, lo siguiente:

«Casó à disgusto de su padre, que era músico célebre y vico en Florencia, capital del Gran Ducado de Toscana, donde radicabon sus bienes y título de Baron, con honores y corona de Duque. Hace pocos años aún existia su palacio en Florencia, con armas sobre la puerta, disputándolo al Gobierno italiano en sus dependencias. Nació en Nápoles y su esposa D<sup>a</sup>. Catalina Gentili Rosetti en Roma (segundas nupcias). Tengo el retrato de este abuelo y el de su esposa (I) y muchos papeles de familia, con las armas y árboles genealógicos, etc. Era caballero de Santiago. (Nota a pie de página): En Marzo de 1912 fueron cedidos estos dos retratos en setecientas pesetas.»

(El retrato de Domenico ha aparecido en Alpiarça, Portugal, en el legado de José Relvas, que fue embajador portugués en España. Relvas lo compró en Madrid en 1912 por 3.000 pesetas a un tal doctor Hernando. La nota que acompañó al cuadro lo atribuye a Domingo Antonio de Velasco. El retrato de Catalina Scarlatti aún no se ha encontrado.)





## Apéndice III

### Documentos sobre los instrumentos

#### A. *Instrumentos del cardenal Ottoboni:*

El inventario de la herencia de Ottoboni tiene 4.000 páginas. (R. Archivio di Stato in Roma. Atti del notaio Ang. Ant. de Caeasaris, 5 marzo 1740, prot. 1838 y 1839. Los instrumentos se mencionan en el prot. 1838, fols. 88v, 125v, 134rv, 175v, 182rv, 298v, 698rv, 704rv, 723r.) Además del órgano, se mencionan catorce clavicémbalos y una espineta pequeña.

El órgano se describe de la siguiente manera (fol. 704rv): «Un organo corista con due principali voci umane flauto, cornetto, voce puerile, e tutto el suo ripieno seguito di registri n.º 12 con suo tiratutti, mostra di stagno, tastatura d'avorio, credenza di noce lavorata a specchi scorniciata, e ornata d'intagli di legno tutti dorati con arma dell'e<sup>mo</sup> defonto stimato scudi tre cento—300—.»

De los catorce clavicémbalos, ocho están construidos «d'ottava stesa», es decir, con el teclado completo, y no con la octava breve del bajo que era muy corriente en el siglo xvii. Dos eran clavicémbalos pequeños de dos registros. De los doce restantes, seis tenían dos registros y los otros seis tres. Uno de los clavicémbalos grandes fue construido por Guiseppe Mondini. Aparece descrito (fol. 298v) como «Longo dodici palmi» y «d'ottava stesa a tre registri». Las cajas de todos estos instrumentos aparecen tan detalladamente descritos que todavía podrían identificarse algunas si aún existieran (véase Cametti: *I Cembali del Cardinale Ottoboni*).

El clavicémbalo pintado por Pannini (cuya firma, a propósito, aparece con frecuencia en el protocolo como uno de los encargados de poner en orden la herencia de Ottoboni) aparece descrito de la siguiente manera (fol. 134rv):

«Un Cimbalo à ottava stesa à tre registri con cassa levatora con sportello piegatore dipinto à prospettiva da Gio. Paolo Panini e d<sup>a</sup>. cassa dipinta al di fuori à chiaro oscuro e dorata à oro buono con piede intagliato con festoni e putto, il tutto indorato stimato—[scudi 60].»

La caja del clavicémbalo pintada por Gaspar Poussin (1613-1675) aparece descrita del siguiente modo (fol. 182rv):

«Un Cimbalo, anzi una Cassa da cimbalo senza cimbalo dipinta à tempera den-

tro e fuori da Gasparo Pusin rappresentante Paesi con doratura liscia intorno; e serratura dorata con sua chiavetta con piede di d<sup>o</sup>. Cimbalo con Putti n.º 3. con festoni al d'intorno, et Aquila in mezzo à due teste il tutto dorato.—70—.» (Esta no es la misma caja de clavicémbalo pintada por Gaspar Poussin que se halla en la actualidad en el palacio Rospigliosi de Roma, propiedad de la princesa Pollavicini. Este último instrumento tiene un manual, dos registros de ocho pies cada uno y una gama o ámbito sonoro de tres octavas y media, desde *sol*, sin *sol* sostenido, a *do*<sup>3</sup>.) Véase también ilustración 3.

### *B. Inventario de los instrumentos de la reina María Bárbara*

Madrid, Biblioteca del Palacio Real, VII E 4 305: Testamento de María Bárbara de Braganza: apéndice del inventario de la herencia. Fol. 228r a fol. 231r.

#### *Clavicordios*

Un clavicordio de Piano echo en Florencia todo lo interior de Zipres; la Cassa de chopo dada de color de palosanto, teclado de Vox, y ebano, con cinquenta y seis teclas, y pie torneado de aya.

Otro clavicordio de nogal con cinco registros, y quatro ordines de cuerdas para pluma, teclado con cinquenta y seis teclas de ebano, y nacar, pie de pino en tres columnas con adorno de talla.

Otro clavicordio de pluma, la cassa de alamo blanco y lo interior de zedro, y zipres con sesenta y una teclas de ebano y nacar con pie torneado de aya.

Otro Clavicordio de pluma que antes fue de piano echo en Florencia, lo interior de zipres y lo exterior dado de color berde con cinquenta y seis teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya.

Otro clavicordio de la misma manera y color berde echo tambien en Florencia que fue de piano, y aora es de pluma con cinquenta teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya.

Otro clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma con cinquenta y ocho teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya.

Otro echo en Flandes dado de charol obscuro con tres ordines de querdas para pluma teclado de ebano y hueso en pie torneado de aya.

Otro clavicordio de nogal con tres ordenes de cuerdas para pluma teclado con cinquenta y seis teclas de ebano y hueso en pie torneado de aya.

Por D<sup>n</sup>. Gregorio Garcia de la Vega, que està presente & expressò que amas de los citados clavicordios havia dexado Su Magestad otros quatro que estaban dos en Aranjuez y dos en S<sup>n</sup>. Lorenzo de los quales tenia puntual noticia y segun la que ahora... se inbentarean asauer.

Un clavidordio de Piano echo en Florencia de cipres dado de color encarnado teclado de Vox y ebano con quarenta y nueve teclas en pie torneado de aya, que està en Aranjuez.

Otro que lo exterior es de alamo blanco y lo interior de zedro y zipress con dos ordines de cuerdas para pluma teclado de ebano y nacar con sesenta y una teclas en pie torneado de aya que tambien està en Aranjuez.

Otro Clavicordio de Piano de Zipres color berde teclado de Box y ebano con



cinquenta y quatro teclas y pie torneado de Aya el qual se halla en el Real sitio de San Lorenzo.

Otro Clavicordio de pluma la cassa de alamo blanco y lo interior de cedro y cipres teclado de ebano y nacar con sesenta y una teclas en pie torneado de Aya que tambien està en el Sitio de San Lorenzo.

### C. Disposiciones del testamento de Farinelli sobre música e instrumentos

Bolonia, Archivio Notarile. Testamento di mè, D. Carlo Broschi detto Farineli consegnato al Sig<sup>r</sup> Notaro D<sup>n</sup> Lorenzo Gambarini—questo di 20 Febraio 1782. (pp. 20-22.)

Ora passo à specificare quelle cose che voglio conservate in essere come parte principale ed essenziale del mio fideicommisso, è che hò detto di sopra di eccettuare dale ordinate vendite perche le giudico degne dà conservarsi affine di perpetuare la mia gratitudine verso la sorgente dalla quale mi sono venute dai Principi Sovrani, è frà le innumerabili munificenze del Luminoso è Magnanimo Trono di Spagna colle quali fui cumulado mentre vissero li miei Clementiss.<sup>mi</sup> Augusti Reali Patroni.

Nel suo Testamento Sua Maestà la Regina Maria Barbara (che sia in cielo) il traslado del quale in lingua Spagnola stà frà le mie scritture, si degnò di farmi un legato che dice... *Item Comando che à D<sup>n</sup>. Carlo Broschi Farineli, il quale mi bà servito sempre con molto zelo è fedeltà se li dia l'anello di diamante grande rotondo giallo, e tutti li miei libri e carte di musica, e trè cembali, uno di registro, altro à martellino, ed altro a penna, li migliori...* Questa distinta, e pia memoria essendomi stata consegnata con tutta formalità dalli Sig<sup>ri</sup> Ministri Tagati del Rè, cioè il sudetto anello per mano della Sig<sup>a</sup>. D<sup>a</sup>. *Giuseppe Geldruta de Gama Camerista della defonta Sua Maestà Regina* —è le 16 papPELLIERE (o siano armari di musica) con li trè cembali per mano del Sig<sup>r</sup>. D<sup>n</sup>. *Gregorio Garzia della Vega*— trà le quali 16 papELLIERI v'è quella di color torchino con le Armi Reali, è foderata di velluto verde con galloncino d'oro al fontale di tutte le nicchie, nelle quali stanno collocati li libri manuscritto delli spartiti di Musica, e di libri stampati in lingua Italiana e Spagnola delle Opere di Metastasio, tutti li quali libri manuscritti o stampati tengono le coperte ricamente in oro, in argento, con sete di varii colori e che le sere di rappresentazione le Loro Maestà (che siano in Cielo) tenevano avanti di sè nel Real Palchetto —ed acciochè resti sempre vivo, e si conservi in perpetuo con la mia gratitudine la Memoria dei Magnanimi Monarchi miei Benefattori, voglio e comando che tale luminoso legato sia uno de capi di questo mio *fideicommisso* da conservarsi perpetuamente, e che di questo distinto monumentone debbono avere la più vigilante, ed esatta cura particolarmente quella di non fidare, nè prestare fuor di casa a chicchessia, libro alcuno, nè carte di musica, nè cembali, (i quali tengono come le descritte *papPELLIERE* le armi di Spagna dipinte) a tener questi raccomandati à buono ed esperto accordatore di cembali con tenere tutto il complesso di musica gelosamente conservato ed in buon ordine per servirsene familiarmente divertendosi solamente frà dilettanti e professori amici sempre nella medesima camera dell'archivio di musica della quale musica si trova frà le mie carte il suo inventario in lingua Spagnola, nella quale conservazione voglio che vada compresa altri miei libri e carte di mu-

sica con li trè altri cembali con le mie armi, el più grande de quali tiene la tastatura movibile che cala, è cresce mezzo tono per commodo di chi canta, movendola sul fatto al bisogno delle voci alzando ò portando la detta tastatura verso gl'acuti, è calando verso il basso. Altro cembalo de minor grandezza che si pièga in trè parti e che ssi riduce in un corpo dentro la sua cassa. Altro piccolo che egualmente si piega e si ripone nella sua cassetta lavorato nella *cina intarziato* debani è matreperla graziosamente in tutto il suo complesso; ed altra spinettina nella sua cassetta quadrata e dipinta di più una cassetta bislunga coperta di pelle rossa contornata di chiodetti [chiavetti?] foderata di panno torchino con due violini cioè uno *dell'autore Amati*. Altro violino (d'amore) à cinque corte del *Granatino (Autore Spagnolo) ad uso di violino, o di viola*. Altro violino di *Strdvario* [sic] in altra cassetta à forma di violino è formando tutti i capi soprascritti un complesso di concerto privato e domestico lo stimo meritevole che sia conservato come hò disposto di sopra—. (Puntuación y ortografía de Farinelli. Su utilización de las mayúsculas es tan ambigua que apenas si se puede copiar con lógica.)

*D. Indicaciones de registro de las piezas para órgano de Scarlatti.*

1. Cambios manuales en Venecia V 22 (K.287)

<i>Superior</i> Compases	<i>Inferior</i> Compases	<i>Superior</i> Compases	<i>Inferior</i> Compases
	1 - 10	35-37	
10-14			37-39
	14-20	39-42	
20-[22]			42-48
	[22]-28	48-49	
28-29			49-50
	29-30	50-51	
30-31			51-52
	31-[32]	52-54	
[32]-34			54-57
	34-35		

2. Cambios manuales en Venecia V 23 (K.288)

<i>Superior</i> Compases	<i>Inferior</i> Compases	<i>Superior</i> Compases	<i>Inferior</i> Compases
1-11			56-63
	12-15	64-67	
16-27			68-73
	28-31	74-77	
32-43			78-84
	44-47	85-88	
48-55			89-100
		101-110	



3. Registros en Venecia VII 3 (K.328)

<i>Org.<sup>o</sup>.</i> Compases [1-13]	<i>Ff.<sup>o</sup>.</i> Compases 13-17	<i>Org.<sup>o</sup>.</i> Compases [57-62]	<i>Ff.<sup>o</sup>.</i> Compases 62-64
17-25	25-27	64-66	66-68
27-29	29-31	68-70	70-72
31-35	35-39	72-74	74-78
39-43	43-45	78-84	84-86
45-50	50-51	86-88	88-92
51-52	52-54	92-96	96-97
54-56		97-98	98-100
		100-102	





## Apéndice IV

### La ornamentación en Scarlatti

*Fuentes de la información. La appoggiatura. La appoggiatura breve. La appoggiatura larga. El trino. El trino ligado. El trino con terminación. La appoggiatura superior y el trino. La appoggiatura inferior y el trino. Los valores rítmicos del trino. El trémolo. Los otros ornamentos no indicados por medio de signos. El mordente, el gruppato, la carrerilla, la acciaccatura, los arpegiados. Añadidos al texto de Scarlatti. Peculiaridades de la notación rítmica.*

#### *Fuentes de la información*

Scarlatti, al igual que la mayoría de los compositores italianos, no utilizó nunca un vocabulario articulado y codificado de la ornamentación musical, como el que surgió en Francia hacia finales del siglo xvii y permitió a Couperin y Rameau indicar con mucha precisión sus intenciones de cara a la plasmación improvisada por parte del intérprete de los ornamentos musicales. Las indicaciones de Scarlatti para la ornamentación improvisada se reducen a trinos y *appoggiaturas* que casi nunca tienen una mayor cualificación. Sin embargo, no hay razón para suponer que él esperase que el intérprete, al igual que los violinistas y cantantes italianos de su época, añadiese ningún ornamento no indicado en el texto, con la excepción del complemento a un trino o *appoggiatura* ocasional. Como Bach, aunque de una manera más completa, Scarlatti plasmó sus ornamentos y figuraciones de teclado en las notas escritas.

La música de Scarlatti, y también podemos decir la música para teclado italiana de su época, no dispone de un código referente a la ejecución de los ornamentos como el que se encuentra en los tratados y manuales de la escuela francesa y sus imitadores. Desde finales del siglo xvii a finales del xviii, son escasos los tratados italianos y españoles que se ocupan de la ornamentación, en especial si se los compara con las numerosas publicaciones de este tipo que aparecieron en otros países. Los principales tratados que tienen una relación histórica con la ornamentación de Scarlatti son los de Penna, Gasparini, Tosi, Herrando, Geminiani, Tartini, Lorenzoni y Sabatini, todos demasiado elementales y anticuados para resultar útiles. Sin em-

bargo, y hasta cierto punto, se puede considerar que los tratados de Quantz y Agricola ejercieron cierta influencia sobre Scarlatti, debido a la relación de estos autores con la escuela de ópera y la música instrumental de carácter internacional, pero de inspiración italiana. No resulta posible, como en el caso de Couperin, Rameau, J. S. Bach en gran medida, y los alemanes de los últimos años del siglo XVIII, citar al pie de la letra unos textos que sirvan para reconstruir la ejecución «auténtica» de los ornamentos de Scarlatti. Tampoco hay evidencia, por otra parte, que demuestre que el tratamiento que éste daba a los trinos y *appoggiaturas* fuese, en ningún aspecto, distinta de la práctica corriente de su época. Basándonos en los propios métodos de notación de Scarlatti y de las variantes que presentan los pasajes paralelos y los diversos manuscritos, resulta posible fijar una serie de principios que parezcan estar muy cercanos a las intenciones de Scarlatti. Nada es más deprimente, ni más falso, con frecuencia, que la reconstrucción histórica de un estilo musical que intente probar por la fuerza su autenticidad. Lo que es realmente importante es saber reconocer como no obligadas aquellas prácticas que son genuinamente foráneas y que surgieron en una época posterior, y cómo distinguir aquellos casos determinados por principios fijos, basados en hechos probados y en una práctica conocida de aquellos en que el gusto y el juicio del intérprete es el único árbitro.

Fijándome como meta la claridad y la solidez, he adoptado el método y casi toda la terminología del mejor y el más representativo de los tratados de mediados del siglo XVIII que tratan de la ornamentación: El *Versuch* de C. P. E. Bach. No tiene relación histórica directa con Scarlatti; trata de muchísimas cosas que no aparecen en su música; y nació de una tradición francogermana con la que Scarlatti nada tuvo que ver; sin embargo, casi todo el tratamiento que éste dio a los trinos y *appoggiaturas* aparece explicado de manera clara y con autoridad en el tratado de Bach. Además, este tratado, traducido y no agotado, tiene la ventaja de representar un punto de partida central para la ornamentación del siglo XVIII en relación con el cual todavía se pueden explicar con facilidad diversas variantes de las prácticas en diferentes estilos.

En las páginas siguientes, me baso de manera destacada en la traducción y ampliación de Agricola del tratado sobre canto de Tosi. Esta constituye un puente admirable entre la tradición francoalemana de C. P. E. Bach y el estilo actual e internacional del canto de ópera italiana. Agricola adopta de manera decidida el método y terminología de C. P. E. Bach al estudiar la ornamentación; sin embargo, toma casi todos los ejemplos del tipo de música que se interpretaba en la ópera de Madrid en tiempo de Scarlatti. Al igual que el *Versuch* de C. P. E. Bach, tiene la ventaja de consolidar y exponer de modo claro la práctica representativa de mediados del siglo XVIII. Ninguna de estas obras puede aceptarse como una evidencia histórica y decisiva en la interpretación de los ornamentos en Scarlatti; sin embargo, ambas aportan una reflexión muy valiosa sobre una práctica contemporánea de su música, la cual, a pesar de sus claras divergencias, no debió de estar muy alejada de la del mismo Scarlatti.

El enfoque que doy a las ornamentaciones de Scarlatti, al contrario del que utilizaría al tratar de los compositores franceses o la obra de Bach, casi no intenta justificarse mediante ejemplos históricos específicos, exceptuados aquellos pasajes que el mismo Scarlatti indicó de manera clara; más bien se basa en el conocimiento de todos los tratados del siglo XVIII sobre ornamentación y en la larga experiencia, re-





presentada en ellos, de la práctica de esta época. Aunque mis conclusiones puedan someterse a debate en aquellos pasajes que permiten diversas formas de tratamiento, puedo asegurar que en cualquiera de estos casos he adoptado por lo menos una de las formas de tratamiento corrientes en la época de Scarlatti.

En la explicación siguiente de la ornamentación de Scarlatti, todos sus ejemplos citados se basan en un cotejo de los manuscritos de Venecia y Parma. A ello se debe que con frecuencia presente un aspecto bastante diferente del de la edición de Longo. Por desgracia, las interpretaciones de este erudito se prestan a equivocación con respecto a los ornamentos. Las recomendaciones de los prefacios de Longo para la ejecución de los ornamentos, basada en parte en la sistematización y alteración hecha por él de las indicaciones de Scarlatti, ignoran hasta tal punto las costumbres del siglo XVIII, que no pueden considerarse bajo ningún aspecto. (Hay que entender que mis frecuentes expresiones de rechazo o de desacuerdo con la edición de Longo no deben de interpretarse como descrédito de su notable sensibilidad, de su enorme labor de amor, o de la extraordinaria tradición napolitana de interpretación al piano que él representaba. Por ello mismo un gran número de los músicos más distinguidos de los siglos pasados y el actual, han adoptado unas prácticas, en relación con la música del siglo XVIII, que sólo se pueden calificar como abiertamente equivocadas. Sin embargo, y a pesar de nuestros propios errores inevitables, nuestra generación está mejor dotada que la precedente para redescubrir la práctica del siglo XVIII y liberarla de los añadidos de una época posterior.)

### La *appoggiatura*

Sirviendo de fundamento a la práctica del siglo XVIII y con algunas excepciones, en gran medida sin importancia (muy especial el *Nachschlag* descrito por Quantz<sup>1</sup> y deplorado por C. P. E. Bach<sup>2</sup>), se halla el principio según el cual todos los ornamentos se inician con el tiempo, es decir, sustraen su valor de la nota que les precede. Parece ser que Scarlatti obedeció de manera constante a esta práctica; en apariencia escribió todas las apoyaturas anticipadas.

Scarlatti siempre indica la *appoggiatura* con una nota pequeña, de una u otra de las siguientes maneras: . La *appoggiatura* suele unirse a la nota principal mediante una ligadura: . Sin embargo, en los pasajes paralelos, y en las variantes de los manuscritos, suele omitirse con frecuencia la ligadura, debido probablemente a un olvido del copista. (En los ejemplos de este capítulo no he indicado las variantes entre Venecia y Parma en lo referente a la inclusión u omisión de estas ligaduras.) Como Bach y muchísimos otros compositores, Scarlatti suele ser descuidado y vago en la inserción de las *appoggiaturas*. En muchísimos pasajes paralelos y figuras secuenciales, donde su ejecución es indudable, suele omitirlas. A veces, como en Bach, un pasaje paralelo puede demostrar que una *appoggiatura* es intercambiable con un trino breve. (Véase ejemplo 44.)

<sup>1</sup> Quantz, capítulo VIII, par. 6; tab. VI, ilustr. 5, 6.

<sup>2</sup> C. P. E. Bach, capítulo II, sec. 2, pars. 24, 25.

Scarlatti nunca señala de manera decidida el valor de la nota breve que indica la *appoggiatura*. Una prueba notable de esta vaguedad se halla en el ejemplo 1.



\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

EJEMPLO 1. Venecia III 11 (Longo 273). K.216.

Scarlatti, en este aspecto, es tan vago como Bach y Mozart. (C. P. E. Bach recomendó siempre indicar el valor dado a la *appoggiatura* mediante el de la nota pequeña, y así lo hizo en todos sus ejemplos del *Versuch*.) En algunos casos la notación de la *appoggiatura* llevada a cabo por Scarlatti, aparece en los pasajes paralelos correspondiéndose con el valor dado a su plasmación. (Ejemplo 2.) Pero casi siempre es vago. (Ejemplo 3.)



\*Anotada ♪ en Parma.

\*\*Anotada ♪ en Parma.

EJEMPLO 2. Venecia XI 17 (Longo 304) K.470.



\**Appoggiaturas* de negras en Parma.

EJEMPLO 3. Venecia XV 30 (Longo 186) K.127.

Además hay una gran diferencia entre los manuscritos por lo que se refiere a la notación de las *appoggiaturas*. La vaguedad de Scarlatti es tal que todas sus *appoggiaturas* podrían reducirse a una fórmula única. (Sin embargo, he respetado la notación original en los ejemplos siguientes, del mismo modo que he hecho constar las variaciones entre los manuscritos.) Debe de entenderse con toda claridad que

♪ es una variante de la notación del siglo XVIII de la semicorchea, y aunque se



suele usar con frecuencia para *appoggiaturas* breves, (véase ejemplo 13), no tiene nada que ver con la nota de adorno moderna. El único factor que determina el valor que se debe dar a una *appoggiatura* de Scarlatti es su contexto dentro de la pieza.

C. P. E. Bach distingue dos tipos de *appoggiaturas*<sup>3</sup>: la *appoggiatura* breve de valor determinado (por ejemplo, todo lo breve que sea posible) y que corresponde a la nota de adorno moderna que se interpreta a tiempo; y la *appoggiatura* larga de duración variable según su contexto<sup>4</sup>. Esta extensión es perfectamente aplicable a las *appoggiaturas* de Scarlatti.

### *La appoggiatura breve*

La *appoggiatura* breve, como dice C. P. E. Bach, suele aplicarse a las notas rápidas, a los tresillos y otras notas que se pretende retengan su identidad rítmica anotada<sup>5</sup>. Muchos de los ejemplos que dan son aplicables a notas que por sí mismas constituyen disonancias en oposición a otra voz. Agricola dice lo siguiente sobre las *appoggiaturas* breves:

«Todas las *appoggiaturas* se asignan al tiempo de la nota principal que las precede, según su valor anotado, por consiguiente, en conjunción con el bajo y las otras voces acompañantes de esta nota principal. *En consecuencia pertenecen al tiempo de la nota siguiente y no de la precedente*; dicha nota pierde en su duración lo que se le asigna a la *appoggiatura*...

»Algunas *appoggiaturas* son bastante breves y sin tener en cuenta el valor de las notas que las preceden, ni el tiempo, tienen un valor *uniforme*. Sustraen lo menos posible del valor de la nota principal. Sin embargo, es comprensible que casi siempre tengan lugar antes de notas breves, ya que su cometido es aumentar la animación y la brillantez de la melodía. Si, por consiguiente, en un tempo rápido una *appoggiatura* debe preceder a cada una de las cuatro figuras melódicas siguientes: (Ejemplo 4)



EJEMPLO 4.

»Estas apoyaturas deben interpretarse no como corcheas sino como fusas, así el oyente no escuchará las siguientes figuras: (Ejemplo 5)



EJEMPLO 5.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, capítulo II, sec. 2.

<sup>4</sup> Véase también Agricola, págs. 60-61.

<sup>5</sup> C. P. E. Bach, capítulo II, sec. 2, pars. 11, 13.

»Lo cual estaría contra la intención del compositor, a menos que éste tenga la costumbre de escribir de un modo correcto y preciso»<sup>6</sup>. (Véase, sin embargo, la versión propia de Scarlatti de las *appoggiaturas* en el ejemplo 17 y su sugerencia evidente en el ejemplo 27, compás 40.)

«Cuando dos saltos descendentes de tercera se suceden uno a otro, las *appoggiaturas* que se encuentran en medio suelen tener un valor invariable (por ejemplo, breve). En caso de que les siga una tercera, será variable. (Ejemplo 6.)



EJEMPLO 6.

Algunos intérpretes famosos prefieren incluir las dos primeras en el tiempo de la nota precedente, según el estilo francés, pero de tal modo que otorgan un ligero respiro a la *appoggiatura* para distinguirla del tiempo de la nota precedente, y que de otra manera recibiría el tratamiento de cualquier otra *appoggiatura*. Así ejecutan este ejemplo: (Ejemplo 7.)



EJEMPLO 7.

Así desean distinguir la expresión de estas *appoggiaturas* de la de otra figura de las mismas notas anotada en la partitura, de las cuales, la primera es más breve que la segunda, característica particular del llamado estilo lombardo. (Ejemplo 8.)



EJEMPLO 8.

Sin embargo, admiten que la primera nota de esta figura debe sonar de manera más fuerte y destacada que si fuese una *appoggiatura*. No obstante, otros intérpretes famosos incluyen las *appoggiaturas* en el tiempo de la nota siguiente, según la regla general. Por otra parte, prefieren que estas *appoggiaturas*, en especial ante notas largas y en un adagio, no sean demasiado breves, sino que más bien absorban una tercera parte de la nota siguiente, en otras palabras, tanto como la primera de un grupo de tresillos, caso en el que la nota principal deba dividirse imaginariamente en tres. Así ejecutarían el ejemplo dado anteriormente: (Ejemplo 9.)

<sup>6</sup> Agricola, pág. 60.





EJEMPLO 9.

«Las *appoggiaturas* que preceden a los tresillos tienen siempre un valor invariable (por ejemplo, breves)»<sup>7</sup>.

«Sin embargo, y ante notas largas de tiempos descendentes, no todas las *appoggiaturas* son prolongadas, ya que en algunos casos raros se pueden introducir *appoggiaturas* breves ante notas largas (ejemplo 10).



EJEMPLO 10.

»Sin embargo, a estas *appoggiaturas* no se les dará un valor tan breve como a las invariables ni tampoco según la regla de las variables. Se hallan a mitad de camino entre las dos»<sup>8</sup>.

A continuación doy algunos ejemplos tomados de las sonatas de Scarlatti que pueden servir para ilustrar algunos de estos principios. (Ejemplos 11 a 13.)



EJEMPLO 11. *Venecia XIV 9 (Longo 20) K.51.*



EJEMPLO 12. *Venecia II 17 (Longo 239) K.188.*

<sup>7</sup> *Ibíd.*, págs. 67-68.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, pág. 72.

EJEMPLO 13. *Parma XV 35 (Longo 404) K.548.*

### *La appoggiatura larga*

Para la *appoggiatura* larga, C. P. E. Bach establece ciertas reglas generales, por ejemplo: una nota divisible por dos da la mitad de su valor a la *appoggiatura*, y otra divisible por tres le otorga sus dos terceras partes<sup>9</sup>. Sin embargo, cita muchísimas excepciones, y éstas son tan numerosas en Scarlatti que sólo menciona la regla como punto de partida. Scarlatti es tan vago al anotar sus *appoggiaturas* que con frecuencia, y dentro de la misma pieza, un pasaje en el que se indican *appoggiaturas* en notas breves aparece anotado hasta su más mínimo detalle en su paralelo. Por suerte, esta misma falta de cuidado nos da una idea bastante completa de las diversas formas en que Scarlatti quería que se tratase la *appoggiatura* larga. Examinemos los siguientes pasajes tomados de este tipo de casos. (Ejemplos 14 a 18; véase también ejemplo 2.)

EJEMPLO 14. *Essercizi 19 (Longo 383) K.19.*

\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

EJEMPLO 15. *Venecia IX 5 (Longo 246) K.392.*

<sup>9</sup> C. P. E. Bach, capítulo II, sec. 2, par. 11. Véase también Agricola, págs. 60-64, 68-72; Quantz, capítulo VIII, pars. 7, 8, y Mancini, pág. 142.





EJEMPLO 16. Venecia XIII 18 (Longo 430) K.531.



\*Sostenido presente en Parma, pero no en Venecia.

EJEMPLO 17. Venecia IV 26 (Longo 148) K.261.



EJEMPLO 18. Venecia IV 11 (Longo 260) K.246.

En los ejemplos anteriores, la *appoggiatura* toma la mitad del valor de la nota principal de una forma muy ortodoxa. Sin embargo, en el ejemplo siguiente (ejemplo 19) la *appoggiatura* de unos pasajes más o menos paralelos, aparece escrita en dos modos diferentes.



EJEMPLO 19. Venecia XI 26 (Longo S.16) K.479.

En algunos casos, sin embargo, la notación de una *appoggiatura* en unos cuantos puntos se ve reforzada por el carácter rítmico de su contexto, de modo que indica la ejecución de *appoggiaturas* a lo largo de toda la pieza. (Ejemplo 20.)



\**Appoggiaturas* de semicorchea en Parma.

EJEMPLO 20. Venecia XII 15 (Longo 350). K.498.

Los siguientes ejemplos muestran *appoggiaturas*, escritas en pasajes paralelos, que toman las dos terceras partes del valor de una corchea con puntillo, en ritmos de  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{6}{8}$  y  $\frac{12}{8}$ . (Ejemplos 21 a 23.)



EJEMPLO 21. Parma IX 30 (Gerstenberg 5) K.357.



EJEMPLO 22. Venecia XIII 28 (Longo 120) K.541.





\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

EJEMPLO 23. *Venecia II 28 (Longo 253) K.199.*

Sin embargo, hay casos en que las *appoggiaturas* de negras con puntillo aparecen escritas como si éstas fuesen corcheas (ejemplo 24). Véase también ejemplo 12, compases 60 y 64.



\*Esta nota aparece en Parma, aunque no en Venecia.

\*\**Appoggiatura* de semicorchea en Parma.

EJEMPLO 24. *Venecia XV 11 (Longo 249) K.108.*

Parece ser que Scarlatti no tenía una regla fija sobre la *appoggiatura* de una negra con puntillo en compás de  $\frac{3}{8}$ , o sobre uno de sus múltiplos. Con frecuencia, y dentro de una misma pieza, las *appoggiaturas* anotadas aparecen como corcheas en un sitio y como negras en otro. (Ejemplo 25.)



EJEMPLO 25. *Venecia X 9 (Longo 128) K.426.*

El siguiente ejemplo no sólo demuestra lo dicho sino que también constituye un asombroso ejemplo de *appoggiatura* plasmada de modo simultáneo como cor-

chea en la octava superior y como negra en la inferior. En realidad, es una muestra muy sensible de matización según los términos del sonido del clavicémbalo. (Ejemplo 26.)



EJEMPLO 26. *Essercizi 21 (Longo 363) K.21.*

El ejemplo 27 muestra una corchea con puntillo que otorga todo su valor a la *appoggiatura*.



\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

EJEMPLO 27. *Venecia IV 21 (Longo 228) K.256.*

mientras que en el ejemplo 28 la *appoggiatura* no sólo absorbe todo el valor de la nota principal, sino también el de la nota a la que la une una ligadura.



\**Appoggiatura* de semicorchea en Parma.

\*\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

EJEMPLO 28. *Venecia III 10 (Longo 323) K.215.*

Al justificar mediante ejemplos el tratamiento que da Scarlatti a la *appoggiatura*, añade unos cuantos pasajes que sin duda representan *appoggiaturas* anotadas, aunque en la notación no aparecen reflejadas de modo paralelo por notas pequeñas. (Ejemplos 29 a 32.)





EJEMPLO 29. *Essercizi 9 (Longo 413) K.9.*

EJEMPLO 30. *Venecia VII 30 (Longo S.22) K.355.*

EJEMPLO 31. *Venecia VIII 2 (Longo 400) K.360.*



EJEMPLO 32. *Essercizi 12 (Longo 489) K.12.*

A continuación aparecen varias *appoggiaturas* anotadas de duración variable. (Ejemplos 33-36.)



EJEMPLO 33. *Essercizi 20 (Longo 375) K.20.*



EJEMPLO 34. *Venecia XI 21 (Longo 203) K.474.*

EJEMPLO 35. *Venecia XI 28 (Longo 187) K.481.*EJEMPLO 36. *Venecia XI 7 (Longo 324) K.460.*

En la mayoría de los casos, la variación de la duración plasmada de *appoggiaturas*, en apariencia similares, se ve determinada por el contexto rítmico de la frase y por el movimiento de las otras partes, por ejemplo, cuando el bajo se mueve así ♩ o ♩, así, es muy probable que la *appoggiatura* de la parte superior se mueva así ♩ o así ♩. Sin embargo, no siempre en ése el caso.

La heterodoxia del siguiente ejemplo, representada por la disminución de la velocidad del compás 18 de la voz inferior, queda justificada al sonar con la resolución de la *appoggiatura*, y el sonido anticipado, en el compás 34, de la resolución al mismo tiempo que la *appoggiatura* (ambas, en realidad, se mueven en octavas), son el resultado de la más delicada comprensión del sonido del clavicémbalo. (Ejemplo 37.)

EJEMPLO 37. *Venecia VIII 11 (Longo S.30) K.368.*

El siguiente ejemplo es interesante principalmente debido a que la anotación de las *appoggiaturas* forman séptimas y segundas consecutivas con el bajo, aunque sólo en choques momentáneos que se ven completamente subordinados al movimiento definido y ortodoxo de la armonía básica, una por compás. (Ejemplo 38.)





\*Este trino no aparece en Parma.

EJEMPLO 38. *Venecia III 30 (Longo 154) K.235.*

### El trino

Scarlatti indica los trinos por medio de signos intercambiables  $\text{tr}$  y  $\text{w}$ . Debido a que su uso es indiscriminado en pasajes paralelos y varían sin regla fija entre los manuscritos de Venecia y Parma, es evidente que no tienen significados independientes. La persona al cuidado de la edición de las partituras de Scarlatti puede de manera justificada reducirlos a uno solo. En los *Essercizi* Venecia XIV, XV y en el manuscrito de Worgan, los trinos aparecen anotados como  $\text{tr}$ . Sin embargo, en Parma y en Venecia, I-XIII, predomina el signo  $\text{w}$ . En las ilustraciones 43 y 44 se ve la forma manuscrita de este último. (En los ejempl. os de este capítulo no he indicado las variantes de los signos de trino entre Venecia y Parma.)

En las obras de Scarlatti, y dejando a un lado el anuncio frecuente de trinos mediante *appoggiaturas* con notas pequeñas o el añadido de terminaciones anotadas, el signo de trino no sufre ninguna de las modificaciones cualificadoras que estamos acostumbrados a encontrar en las obras de D'Anglebert, J. S. Bach o C. P. E. Bach.

A veces Scarlatti indica un doble trino en terceras en una mano. (Ejemplo 39.)



EJEMPLO 39. *Venecia XI 17 (Longo 304) K.470.*

De acuerdo con la práctica corriente del siglo XVIII, como aparece en los mejores libros de estudios de la época, el trino comienza con la nota superior auxiliar<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> C. P. E. Bach, capítulo II, sec. 3, par. 5; Agricola, pág. 98; Mancini, pág. 168.

(Las escasas excepciones del siglo XVIII o las pocas que nos han quedado del siglo XVII, son tan raras y tan poco importantes que no merece la pena prestarles atención<sup>11</sup>.) El trino de la nota principal impuesta con tanta frecuencia a la música del siglo XVIII por intérpretes y editores de partituras (incluido Longo), es una tradición del siglo XIX que no tiene ningún fundamento basado en las evidencias conocidas y debidas a los intérpretes y compositores más famosos del siglo XVIII. El examen de las recomendaciones engañosas de los editores para atacar los trinos desde abajo o para «mordentes invertidos», probará una y otra vez que no tienen ningún fundamento histórico genuino o auténtico. Las «reglas» citadas con mucha frecuencia, que permiten elegir entre trinos atacados desde arriba y trinos atacados desde abajo, pertenecen a la misma categoría; no tienen justificación según las evidencias del siglo XVIII. Los trinos sin preparación desde arriba son tan frecuentes en la música de Scarlatti como sus *appoggiaturas* sin preparación (véanse ejemplos 43, 44 y 46), y aquellos trinos que comienzan con la repetición de la nota previa son tan corrientes como las *appoggiaturas* del mismo tipo o, por lo mismo, de cualquier nota repetida. (Ejemplos 40 y 41.) A propósito, las intenciones de Couperin a este respecto aparecen indicadas con toda claridad en sus propios meticulosos textos.



\**Appoggiatura* de negra en Parma.

\*\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

EJEMPLO 40. *Venecia IV 21* (Longo 228) K.256.



\*Esta *appoggiatura* falta en Parma.

EJEMPLO 41. *Venecia III 20* (Longo 351) K.225.

(En el ejemplo 41 fijémonos en la alteración hecha por Longo de *re* a *do* en la *appoggiatura* del compás 60.)

<sup>11</sup> Por ejemplo los tratados de Beyer (1703), Fuhrmann (1706 y 1715), Steiner (1728), Kürzinger (1763), Tartini (*Carta...* 1779), Sabbatini (1790), Damby (?1790?), Tromlitz (1791), Trisobio (1795), y Hüllmandel (?1795?). Los títulos exactos de estas obras se encuentran en los catálogos de la Biblioteca del Congreso y del Museo Británico.



La sistematización de los trinos en la edición de Longo es notablemente confusa, ya que utiliza tanto el trino del siglo XVIII como el del siglo XIX. Para indicar este último inserta notas de adorno en la nota principal que precede al trino, cosa que nunca se da en el original. (Ejemplo 42.)



EJEMPLO 42. *Venecia III 10 (Longo 323) K.215.*

(El trino  $\sim$  que falta sobre el primer tiempo en el manuscrito de Venecia, se debe a un olvido del copista. Longo obró correctamente al colocarlo, aunque equivocadamente al modificar el segundo tiempo.) Para indicar el trino del siglo XVIII, Longo a veces inserta notas de adorno en la nota superior que precede al trino. (Véase el ejemplo 48 del capítulo X, K.206, compás 67.) Debido a que Scarlatti indicaba con frecuencia este tipo de *appoggiaturas* superiores con notas pequeñas antes de un trino, resulta imposible decir, a partir del texto de Longo, cuando son originales.

Aunque debido a no contar con una documentación que sea completamente incontrovertible, no se puede hablar de la ornamentación de Scarlatti con la misma seguridad que de la escuela francesa o de la de Bach, no hay evidencia que pruebe que él utilizase el trino iniciándolo en la nota principal. Por otra parte sus propios textos muestran abundantemente su costumbre de aplicar la práctica corriente de comenzar con la auxiliar superior. Para él, como para cualquier otro compositor del siglo XVIII, el trino se relacionaba con la *appoggiatura*, preparada o no preparada, hasta tal punto que era intercambiable con ella, lo que dio pie a que su notación no fuese lógica. Su notación de pasajes paralelos en una misma pieza demuestra lo dicho. (Ejemplos 43 a 46.)



EJEMPLO 43. *Parma IX 30 (Gerstenberg 5) K.357.*



EJEMPLO 44. Venecia XIII 11 (Longo 283) K.524.




EJEMPLO 45. Venecia IX 5 (Longo 246) K.392.



\*Appoggiatura de semicorchea en Parma.

EJEMPLO 46. Venecia XII 18 (Longo 137) K.501.

### El trino ligado

El trino ligado suele confundirse con un trino atacado desde abajo o con el legendario mordente invertido; en realidad, con frecuencia suena como éste en los pasajes rápidos. El mordente «invertido» del siglo XIX, impuesto tan a menudo a la música del siglo XVIII, es una interpretación equivocada del signo , y no es otro que el ornamento que C. P. E. Bach llamaba *Schneller*<sup>12</sup>. En el siglo XVIII, el *Schneller* se anotaba en notas pequeñas y no se indicaba por medio de un signo. En contraste con el trino breve y ligado o *Pralltriller*, como lo llamaba C. P. E. Bach<sup>13</sup>, el *Schneller* no iba preparado necesariamente por un movimiento diatónico superior. (Ejemplo 47.)

<sup>12</sup> C. P. E. Bach, capítulo II, sec. 8.

<sup>13</sup> C. P. E. Bach, capítulo II, sec. 3, pars. 30, 31.





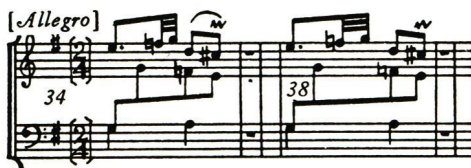
EJEMPLO 47. *Marpurg*<sup>14</sup>, *Tab. V, Ilust. 5.*

El trino ligado es aquel que colocado sobre una nota va precedido de otra nota situada a un semitono o a un tono completo por encima y que, en vez de repetir la nota para iniciar el trino, la liga con la primera nota del trino. (Ejemplo 48.)



EJEMPLO 48. *Marpurg, Tab. IV, Ilust. 30, 31.*

El trino ligado va indicado por una ligadura con la nota precedente. Couperin fue uno de los poquísimos compositores que obró de manera meticulosa al indicar los trinos ligados. Bach los indica, aunque no siempre, con lo cual el intérprete debe frecuentemente presuponerlos; debido a ello, su música da pie a diferencias de opinión, cosa que no ocurre con la de Couperin. Las indicaciones del trino ligado son extremadamente raras en Scarlatti, pero hay las suficientes como para pensar que esperaba que se hiciera uso de ellas. (Ejemplo 49.)



\*En el compás 34 de Parma no hay ligadura.

EJEMPLO 49. *Venecia IX 25 (Longo 182) K.412.*

Parecido al trino ligado es aquel trino que se interpreta en relación con una *appoggiatura* larga. (Ejemplo 50.)

<sup>14</sup> Marpurg, *Anleitung zum Clavierspielen.*



\*La colocación ambigua de este tipo de ligadura es un amaneramiento corriente en Venecia XV, copiado a veces literalmente en Parma, como demuestra el grabado. Esto mismo se puede decir de la primera *appoggiatura* del ejemplo 67. Sin embargo, es probable que el cometido de la ligadura fuese relacionar la *appoggiatura* con la nota siguiente y no unirla a la precedente.

EJEMPLO 50. Venecia XV 30 (Longo 186) K.127.

Hay incontables pasajes en Scarlatti, sin embargo, en los que es discutible el uso del trino ligado. (Ejemplo 51.)



EJEMPLO 51. Venecia IX 5 (Longo 246) K.392.

En general, el factor decisivo es el contexto rítmico. Un trino ligado siempre suena bien cuando se incorpora a una línea diatónica uniforme donde no se precisa de acentos. Con frecuencia, sin embargo, resulta necesaria la nota repetida del trino, bien por motivos de acento rítmico, bien para darle un mayor peso a la disonancia de la *appoggiatura* creada por la nota superior del trino. A veces, el mismo Scarlatti nos pone en guardia respecto al uso de un trino ligado, mediante la inserción de una nota de adorno o *appoggiatura* que repite la nota anterior. (Ejemplo 52.)



EJEMPLO 52. Essercizi 7 (Longo 379) K.7.



### *El trino con terminación*

Scarlatti siempre que tiene que indicar la terminación de un trino lo anota. Nunca utiliza sufijos con signo de trino, como los que empleara J. S. Bach. Tampoco utiliza notas pequeñas para indicar la terminación. Todas las que aparecen en la edición de Longo se deben a éste. (Véase ejemplo 42.) Los valores de notas dados a las terminaciones casi siempre carecen de significado a la hora de su interpretación; más bien se trata de un convencionalismo ortográfico. Generalmente se espera que la terminación se funda con el trino, de tal manera que una terminación anotada en fusas puede interpretarse de manera más lenta, o una en semicorcheas de manera más rápida, según la velocidad del trino y de su modo de incorporarse a la melodía. Hay que tener presente que exceptuados aquellos compositores que de modo meticuloso pensaron en la presencia o ausencia de terminaciones, la inserción de éstas, siempre que eran aconsejables, se consideraba prerrogativa única del intérprete<sup>15</sup>.

En la indicación de un trino con terminación, Scarlatti es aún mucho más descuidado que J. S. Bach. A veces las terminaciones anotadas, aparecen omitidas en pasajes paralelos, aunque de tal forma que su contexto indica su inserción. En unos cuantos casos de frases repetidas, sin embargo, parece que Scarlatti insertó de manera deliberada la terminación únicamente en el segundo enunciado de la frase, como si se tratase de una suerte de elaboración o cambio de color (véase sonata 544).

Hay muchos trinos que no pueden acabar de modo perfecto si no es mediante una terminación; esto es cierto, en especial, de aquellos trinos que hay que incorporar sin acentuación a una línea *legato* y uniforme. (Ejemplo 53.)



EJEMPLO 53. *Essercizi 1 (Longo 366) K.1.*

Las cadenas de trinos cuyo cometido es fundirse en una sola línea casi siempre necesitan terminaciones. (Véase ejemplo 46.) Agrícola (p. 100) dice que la cadena de trinos «no crea un mal efecto cuando a cada trino ascendente se le da una terminación tajante».

En el ejemplo 54 tenemos una terminación unida a la nota siguiente:

<sup>15</sup> C. P. E. Bach explica estos temas a fondo en su *Versuch*, capítulo II, sec. 3, pars. 13-18. Véase también Quantz, capítulo IX, par. 7.



EJEMPLO 54. Venecia XIII 27 (Longo S.17) K.540.

Con frecuencia, como en el ejemplo 55, aparece la última nota de una terminación repetida como *appoggiatura*. Esto constituye otra evidencia de que a Scarlatti no le importaba repetir una nota para comenzar un trino.



\**Appoggiatura* de negra en Parma.

EJEMPLO 55. Venecia IV 21 (Longo 228) K.256.

### La appoggiatura superior y el trino

Scarlatti con frecuencia, aunque casi nunca con lógica, hace que al signo de trino preceda una nota pequeña que indica una *appoggiatura* atacada desde arriba. (Ejemplo 56.)



EJEMPLO 56. Essercizi 7 (Longo 379) K.7.

Como hemos visto, Scarlatti, con frecuencia y sin ninguna lógica, nos da pruebas evidentes de su intención de comenzar un trino desde arriba, aún cuando omita la *appoggiatura*. (Ejemplo 57. Véase también ejemplo 45.)



EJEMPLO 57. *Essercizi 5 (Longo 367) K.5.*

A veces la *appoggiatura* que precede a un trino es una indicación clara de que se debe realzar la función de *appoggiatura* del trino, que hay que interpretar como un trino demorado, el *tremblement appuyé* de los franceses. (Ejemplo 58<sup>16</sup>. Véase ejemplo 59.)

EJEMPLO 58. *D'Anglebert.*

Otras veces, el contexto o la velocidad no permiten este tipo de acentuación de la *appoggiatura*<sup>17</sup>. (Véase ejemplo 45.)

La decisión del grado de realce de la función de *appoggiatura* del trino depende totalmente del contexto y el carácter musicales. En muchos casos, en especial en movimientos lentos, y con trinos cuya nota auxiliar forma una disonancia expresiva, es aconsejable, además de ser perfectamente permisible, el empleo de un trino demorado, acompañado o no por un signo de *appoggiatura*. Con frecuencia, las variaciones en el grado de función de la *appoggiatura*, es decir en la duración dada a la primera nota del trino, pueden usarse para evitar una uniformidad mecánica, y otorgar relieve a la frase mediante variaciones sutiles de las partes componentes de los trinos. Este es un recurso declamatorio y expresivo que a menudo supera en importancia a la variación dinámica.

### *La appoggiatura inferior y el trino*

No siempre queda claro lo que Scarlatti pretendía al combinar una *appoggiatura* atacada desde abajo con un trino. En líneas generales parece bastante seguro que deba interpretarse según su aspecto literal, es decir como una *appoggiatura* prolongada y verdadera, a la que sigue un trino sin preparación. (Ejemplos 59-62.)

<sup>16</sup> D'Anglebert, *Pièces de Clavecin*, 1869.

<sup>17</sup> Quantz, capítulo IX, par. 8.

[Allegro]

32 13 20 24 M M

\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

EJEMPLO 59. Venecia XI 5 (Longo 212) K.458.

EJEMPLO 60. Venecia VIII 25 (Longo S.33) K.382.

[Allegro assai]

9 28 57 \*\*

\**Appoggiatura* de corchea en Parma.

\*\*Trino en Parma, aunque no en Venecia.

EJEMPLO 61. Venecia XIII 14 (Longo 458) K.527.

[Adagio]

7 \*

\**Appoggiatura* de semicorchea en Parma.

EJEMPLO 62. Venecia XV 12 (Longo 138) K.109.



(En este último ejemplo, la notación de los manuscritos de Venecia y Parma es ambigua. La versión de esta sonata que aparece en el manuscrito Worgan [Worgan I] sólo da la *appoggiatura*. La línea ondulante y continua, en especial cuando no hay pausas, puede no indicar un trino, sino simplemente el sostenimiento de la nota del mismo modo que en la notación de Venecia XIV 10 y 61, las dos versiones de la sonata 52. Sin embargo, un trino estaría perfectamente justificado en este sitio.)

Cuando Scarlatti combina una *appoggiatura* inferior y un trino, esto suele producirse en aquellos puntos que, en la música de inspiración francesa, se marcarían con una *appoggiatura* inferior y un mordente (*pincé et port-de-voix*). (Ejemplo 63.) Roseingrave en su edición anota, según este estilo, varios de estos pasajes<sup>18</sup>. (Ejemplo 64.)



EJEMPLO 63. *Marpurg. Tab. VI, ilustr. 15.*



EJEMPLO 64. *Venecia XIV 57 (Longo 231) K.31.*  
Roseingrave 3.

Sin embargo, el signo de mordente brilla por su ausencia en los *Essercizi* y en los manuscritos de Venecia y Parma.

Existe, no obstante, la posibilidad de que la *appoggiatura* tomada desde abajo y el trino, en algunos contextos scarlattianos, signifique una abreviatura del trino tomado desde abajo con prefijo (el *Triller von unten* de C. P. E. Bach). (Ejemplo 65) («El trino desde abajo [*Triller von unten*]. ...Debido a que este símbolo no es muy conocido, salvo en la música para teclado, suele indicarse de esta manera (\*)



EJEMPLO 65. *C. P. E. Bach, cap. II, sec. 3, par. 22, tab. IV, ilustr. XXXIV.*

o con el signo usual *tr*; en manos del intérprete o del cantante queda la elección del tipo de trino a utilizar»<sup>19</sup>.) Para este tipo de casos véanse los ejemplos 66 y 67.

<sup>18</sup> Mi ejemplar de Roseingrave está repleto de ornamentos similares anotados por su propietario del siglo XVIII. Incluyen un mordente en el segundo tiempo del compás 42 de la sonata 21 (véase ejemplo 26).

<sup>19</sup> C. P. E. Bach, capítulo II, sec. 3, par. 22.



EJEMPLO 66. *Venecia XIV 9*  
(Longo 20) K.51.



EJEMPLO 67. *Venecia XV 30* (Longo 186). K.127.

Sin embargo, Scarlatti parece que casi siempre escribió los prefijos con notas pequeñas (ejemplos 68 y 70).



\**Appoggiaturas* de  
semicorcheas en Parma.

\*\*Prefijo de fusa en Parma.

EJEMPLO 68. *Venecia XII 6*  
(Longo S.41) K.489.



EJEMPLO 69. *Venecia II 23* (Longo 28) K.194.



EJEMPLO 70. *Venecia IV 21* (Longo 228) K.256.

Sin embargo, en la misma pieza en que aparece el prefijo de tres notas del ejemplo 70, hay un signo de trino precedido de una *appoggiatura* atacada desde abajo. (Ejemplo 71.)



\*Trino en Parma, aunque no en Venecia.

EJEMPLO 71. *Venecia IV 21* (Longo 228) K.256.



Esto parece indicar que el trino con una *appoggiatura* desde abajo debe plasmarse con una auténtica *appoggiatura* y no debe confundirse con un trino con prefijo desde abajo. Sin embargo, si hubiese otras evidencias que lo justificasen, podría interpretarse lógicamente como una *appoggiatura* con mordente.

### Los valores rítmicos del trino

En los libros de estudio del siglo XVIII se daba por sobreentendido que la duración, la velocidad, y la gradación de la velocidad de los trinos, quedaban sujetos al gusto del intérprete, y que no debían de tomarse literalmente los valores rítmicos de los ejemplos incluidos en dichos textos. No tengo la intención de explicar los principios, eminentemente subjetivos, según los cuales se diferencia el carácter de un trino tocado sobre notas con puntillo, en los pasajes continuos, sobre notas con acento, o con tempos lentos o rápidos. (Formulé varios de estos principios en mi prefacio a las *Variaciones Goldberg* de Bach, y siempre que fue posible las relacioné con las fuentes del siglo XVIII. Todos ellos son aplicables a Scarlatti.)

### El trémolo

A veces, Scarlatti (o más bien su copista) escribe la palabra *Tremulo* o sus abreviaturas. *Tre.* o *Trem<sup>lo</sup>*. o *Trem.*, casi siempre sobre notas largas o cadenas de notas. (Ejemplos 72 a 77.)



\*Ligadura en Parma, aunque no en Venecia.

\*\*Escrito *tre* en Parma.

EJEMPLO 72. Venecia XIII 12 (Longo 188) K.525.

EJEMPLO 73. Venecia XIII 30 (Longo 227) K.543.

Al parecer esta palabra quiere decir lo mismo que trino. En realidad, Longo la suprimió de cuajo en su edición y la sustituyó por el signo de trino. En la mayoría de los casos, sin embargo, en los manuscritos se ve una desconcertante y marcada diferenciación entre el signo del trino y el del trémolo. No obstante, en los ejemplos 74 y 75, hay cierto grado de evidencia que indica que *tr* es sinónimo de trémolo.

[Allegro]

\*Las indicaciones entre corchetes están tomadas de Parma.

EJEMPLO 74. *Venecia XV 39 (Longo 377) K.136.*

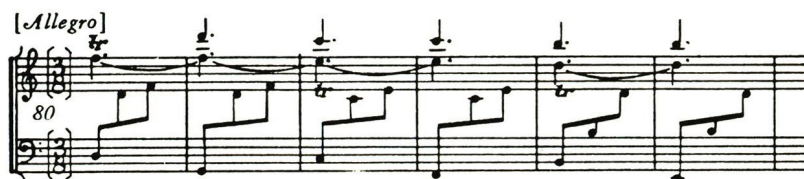
[Non presto]

\*Fa sostenido en Parma, aunque no en Venecia.

EJEMPLO 75. *Venecia XV 21 (Longo 122) K.118.*

Los pasajes parecidos de la sonata 110 están indicados *tr.* (Ejemplo 76.)





EJEMPLO 76. *Venecia XV 13 (Longo 469) K.110.*

El ejemplo 77 muestra una evidencia concluyente.



\*Escrito *trem* en Parma.

EJEMPLO 77. *Venecia II 23 (Longo 28) K.194.*

(Véase también las sonatas 96, 115, 119, 132, 175, 172, 114.)

En Parma III 5 (K.49) aparece la indicación «Mantiene il Trillo con carriera veloce». En Worgan 11 esta misma indicación aparece en castellano: «se mantiene el trinado». Nos preguntamos por qué este trino prolongado no se llama trémolo.

En el siglo xvii, en Italia y en Alemania, la palabra *Tremulo* o *Tremolo* se aplicaba a trinos tomados desde arriba o desde abajo, a mordentes, a la repetición rápida de la misma nota, y al ornamento conocido en el siglo xvii con el nombre de *Schaeffer*: Hugo Goldschmidt cita ejemplos de los principales tratados escritos en esta época<sup>20</sup>. Ninguno de esos ejemplos parece que tienen significado para Scarlatti.

### *Los otros ornamentos no indicados por medio de signos*

Dejando a un lado el trino, el trémolo y la *appoggiatura*, todos los demás ornamentos que aparecen en las piezas para clavicémbalo de Scarlatti están indicados por medio de notas pequeñas. Algunos, de un uso más o menos internacional, son claramente identificables según la terminología de la tradición francoalemana de C. P. E. Bach.

El *mordente*: la ausencia de signos de mordente en Scarlatti es tremendamente desconcertante ya que eran corrientes en la música francesa, alemana e inglesa desde mediados del siglo xvii. En Venecia y en Parma sólo aparecen mordentes anotados. (Véase sonata 44, compases 118-120, también capítulo X, ejemplo 53.) Sin embargo, en las ediciones de Scarlatti llevadas a cabo por Roseingrave y Boivin, aparecen numerosos mordentes, algunos en lugar de los trinos de los *Essercizi* y de Venecia XIV (véase ejemplo 64). No he encontrado ninguna evidencia concluyente que permita que los signos de trino de Venecia y Parma se interpreten como mordentes.

Soler, alumno de Scarlatti, cuya ornamentación recuerda en todo momento la de su maestro, habla en su *Llave de la modulación*<sup>21</sup> de «Trino, Apoyatura o Mordiente» en relación con uno de sus ejemplos, sin embargo el ejemplo no sirve para explicar lo que él entendía por «Mordiente». El único ornamento que aparece en estos ejemplos y puede considerarse como «mordiente» es la *appoggiatura* breve. Agrícola nos aclara en parte esto. «Los italianos (*die Wälschen*) siempre confunden el mordente con el trino breve o *Pralltriller*»<sup>22</sup>. Cuando las *appoggiaturas* invariables ocupan el lugar de los trinos sobre notas descendentes que no duran lo suficiente para ser consideradas *Pralltriller*, los italianos tienen la costumbre, aunque equivocada, de llamarlas mordentes. Por ejemplo: (Ejemplo 78.)






Gasparini, en el capítulo que dedica a las *acciaccaturas*, se refiere a las negras del siguiente ejemplo como mordentes<sup>24</sup>. (Ejemplo 79.)



EJEMPLO 79. *Gasparini, pág. 63.*


Dice que deben de tocarse a tiempo, y hasta un poco antes; que se llaman mordentes porque recuerdan el mordisco de un animalillo que apenas si puede morder ni hacer daño. En otras palabras, los italianos parece que llamaban mordente a cualquier nota cercana que se tocaba con velocidad<sup>25</sup>.

El *grupeto*: Scarlatti anotaba el grupeto solamente por medio de notas pequeñas. (Ejemplo 80.) Para un tipo de grupeto indicado  y que sigue a la nota, véase el ejemplo 69. Los signos que usó Longo en su edición para identificar los grupetos no aparecen en ninguna parte de los manuscritos de Venecia y Parma. Debido a que en su mayoría aparecen en las sonatas para las cuales Longo usó las copias posteriores de Santini en Viena (ya que Longo no conocía el manuscrito de Parma), es probable que este erudito las encontrase en ellas.



EJEMPLO 80. *Venecia XII 7 (Longo 206) K.490.*

Determinados trinos rápidos con terminaciones —en especial en aquellos casos en que el trino deba condensarse algo más que una *appoggiatura*—, recuerdan al grupeto. Agricola dice (pág. 118): «En especial en el canto, un grupeto rápido puede ocupar el sitio de un trino no demasiado prolongado. En el caso de la cadena de trinos ya mencionado..., esto suele ocurrir cuando las notas son bastante breves. En el caso de cadenas descendentes de trinos es menos adecuado.» (Véase página 364 y ejemplo 46.)

En la edición de la sonata 490 llevada a cabo por Clementi, éste escribe el trino en el compás 17 de la siguiente manera . En los compases pa-

<sup>24</sup> Gasparini, capítulo IX, págs. 62-63, también 64-67.

<sup>25</sup> Véase también Heinichen, págs. 522, 534-543. Mancini, págs. 172-173; el ejemplo 18 indica el mordente con el signo de trino *tr*.

ralelos subsiguientes, vuelve a usar la notación original



En la sonata 463 escribe el pasaje inicial



de la siguiente manera:



Esto puede reflejar o no la transición a la práctica del siglo XIX. Sin embargo, y aunque Clementi no fue un editor demasiado fiel, su edición es por lo menos representativa de ciertos aspectos de la práctica de finales del siglo XVIII, se correspondan o no con la del propio Scarlatti.

La *carrerilla*: Scarlatti siempre anota las carrerillas de dos, tres y cuatro notas con notas pequeñas. (Ejemplos 81 a 83.) (Véase ejemplo 46.)



\*Dos corcheas en Parma.

EJEMPLO 81. Venecia IX 5  
(Longo 246) K.392.

EJEMPLO 82. Venecia IX 21  
(Longo 228) K.256.

EJEMPLO 83. Venecia II 17  
(Longo 239) K.188.

La *acciaccatura*: Scarlatti nunca indicó mediante un signo la *acciaccatura*. Suele escribirla en el texto, aunque a veces usaba notas de pequeño valor cuando tenía que ser arpegiada. (Véase ejemplo 84.) La aplicación de la palabra *acciaccatura* a *appoggiaturas* melódicas y breves que deben tocarse al mismo tiempo que la principal, no tiene fundamento en los libros del siglo XVIII. La auténtica *acciaccatura* es una figura armónica y no melódica.



Gasparini, en su tratado *Armonico Pratico al Cimbalo* (capítulo IX), dio gran importancia a la palabra *acciaccatura*, que literalmente quiere decir machacadura, al relacionarla con la inserción de notas no pertenecientes a un acorde en acordes arpegiados del acompañamiento de recitativo entonado por el bajo continuo. Otros tratados posteriores, en especial los de Heinichen y Geminiani, ampliaron la exposición de este signo, uno de los más potentes para otorgar color y expresividad a los acordes del clavicémbalo.

La *acciaccatura* del bajo continuo se basaba abiertamente en el añadido de notas vecinas a las notas de un acorde, o en el complemento diatónico y momentáneo de intervalos. Con frecuencia, la función de esta *acciaccatura* recuerda la función armónica de un mordente. La *acciaccatura* en las piezas para clavicémbalo de Scarlatti, como ya hemos visto en el capítulo sobre la armonía, se basa en un principio diferente que en general no tiene que ver con el realce o decoración momentánea; se trata más bien de un principio orgánico, de pedales internos y superposición de acordes, por ello, la recomendación de Geminiani<sup>26</sup> de tocar las *acciaccaturas* con brevedad, en líneas generales no puede aplicarse a Scarlatti (una excepción la constituye la sonata 394 compás 70, etc.). En muchos casos, es evidente que las notas que chocan entre sí, como en los pedales internos o las líneas orgánicas de armonía, deben sostenerse todo lo posible. (La suposición de Longo según la cual las *acciaccaturas* más violentas de Scarlatti representan sólo efectos del color del clavicémbalo y no pueden sonar bien en un piano moderno, queda invalidada no sólo por la naturaleza orgánica de sus *acciaccaturas*, sino también por el carácter de mucha música moderna para piano escrita a partir de 1906.)

*Los arpegiados:* Exceptuados unos cuantos acordes quebrados anotados con notas pequeñas, en general *acciaccaturas*, Scarlatti no indica nunca el arpegiado de los acordes. (Ejemplo 84.)



EJEMPLO 84. *Essercizi 8* (Longo 488) K.8.

Todas las indicaciones de arpeggios que aparecen en la edición de Longo fueron insertadas por éste. Sin embargo, la ausencia de indicaciones de arpeggio no implica en absoluto que las notas de un acorde se toquen necesariamente de manera simultánea. El arpegiado, bien se tome ascendente o descendentemente, a partir de los extremos hacia el centro, o se quiebren de modo irregular, es uno de los recursos

<sup>26</sup> Geminiani, *A Treatise of Good Taste*, p. 4.

más ricos del clavicembalista en cuanto a la matización y la inflexión de los acordes, o de una serie de acordes. La imposibilidad de indicar el vocabulario inagotable del arpegiado esencial para un intérprete de continuo sensible y dotado de flexibilidad, explica la monotonía de la mayor parte de anotaciones detalladas del bajo continuo y su interpretación literal. El arpegiado, que en gran medida es tan sutil que resulta imperceptible para el oyente medio, es un compañero indispensable de la interpretación sensible al clavicémbalo. Muchos acordes tendrán un sonido más rico y pleno cuando se quiebren de manera imperceptible que cuando sus notas se toquen todas de golpe. No se debe abusar, sin embargo, de la matización de ciertos acordes de Scarlatti; especialmente de algunas de las disonancias de *acciaccatura* que tienen un carácter más intencionadamente brutal y asombroso cuando se tocan a la vez. El vocabulario del arpegiado y sus gradaciones desde suave a fuerte es tan efectivo en el clavicémbalo como en la guitarra o el laúd.

### *Añadidos al texto de Scarlatti*

Hay que decir algo más sobre el complemento de los acordes o de aquellos ornamentos que no sean susceptibles de ser indicados mediante signos en la partitura. Existe una amplísima literatura para clavicémbalo que no es más que un esqueleto de las partes externas, que implica por parte del intérprete el añadido del complemento armónico de las voces interiores y la decoración melódica de la parte aguda.

Todo el que llegue a conocer a fondo la notación original de un texto de Scarlatti, sin embargo, descubrirá que éste escribió casi siempre y con exactitud cómo quería que se llevara a cabo su interpretación, dejando a un lado los descuidos obvios, los pequeños errores y ciertas inexactitudes convencionales en la notación rítmica. Sólo aquellas sonatas tempranas, y obras con acompañamiento de bajo figurado, permiten añadir el complemento de acordes o realzar la estructura musical ya indicada por Scarlatti. Su figuración es completa, exceptuado el hipotético añadido de trinos y *appoggiaturas*; además, su forma de anotar los acordes heterodoxos está calculada con tanta precisión para las manos de un intérprete sensible, que ella sola basta para lograr el matiz destinado a una frase o a la inflexión armónica y al equilibrio dinámico. Cuando Scarlatti deja un acorde sin ornamento o una resolución en el aire, o recurre a un unísono puro es porque casi siempre quiere que sea así. No suele complacerse en oscurecer el sonido injustificadamente; en realidad, se diría que evita el uso de acordes plenos, salvo cuando quiere lograr determinados efectos específicos. Posee otro ámbito expresivo: el de la figuración y el de las notas cuyo color cambia como en un caleidoscopio, focos de disonancia en mutación continua, intervalos melódicos ricamente expresivos y con figuraciones oscurecidas solamente por el uso de una armonía plena. La mayor parte de los complementos sugeridos por Longo no sólo son innecesarios sino también desaconsejables.



# *Peculiaridades de la notación rítmica*

Algunas peculiaridades de la notación rítmica de Scarlatti exigen un comentario en este contexto. En los manuscritos de Venecia y Parma, la duración de ciertas notas no queda definida de modo estricto por los silencios. A veces esto se debe al modo de saltar de una nota de un pentagrama a otro, para evitar el uso de líneas suplementarias. Una blanca o una negra puede quedar en el aire, en medio de un pentagrama, cuyo espacio queda vacío mientras dura el compás. En determinadas ocasiones se puede descubrir una huella de las imprecisiones de las tablaturas para laúd y órgano, en el modo de seguir una línea ondulada a una nota breve, en lugar de los signos de silencio necesarios. En la sonata 52, ello parece indicar que a las notas precedentes se les dará una duración mayor que la escrita. En la sonata 53, sin embargo, la línea ondulante que aparece en el manuscrito de Venecia se ve sustituida en el de Parma por indicaciones precisas de silencios (ejemplo 85).



EJEMPLO 85. Venecia XIV 11 (Longo 261) K.53.

Una notación similar aparece en Venecia XV 12 (K.109), compás 7 (ejemplo 62), aunque en este caso quizá quiera indicar un trino. En Venecia XV 18 (K.115), compás 36, se usan puntillos para prolongar la nota, en vez de una línea ondulante.

La notación de ritmos con puntillo de Scarlatti, en sus óperas tempranas y en los raros casos en que las utilizó en sus sonatas para clavicémbalo (sonatas 8 y 92), deja ver las imprecisiones convencionales y corrientes en este tipo de anotación hacia finales del siglo xvii y en el siglo xviii. Los pasajes paralelos de la sonata 238 de los manuscritos de Venecia y Parma lo prueban de modo evidente, como la variante incluida por Roseingrave de la sonata 8, en la cual y debido a la habitual ausencia del silencio con puntillo, la figura ♪.♩ debe ser en todo momento similar a ♪.♩. (Mi prefacio a las *Variaciones Goldberg* presenta ejemplos tomados de algunas fuentes del siglo xviii relativas a ritmos con puntillo. Sin embargo, Scarlatti usa pautas con puntillo en Venecia XII, 19 (K.502).)

En la sonata 206 se descubren errores menores en la notación rítmica de un tipo diferente. En Venecia, ♪.♩ del compás 35 se ve alterado a ♪.♩ en el pasaje paralelo del compás 88, sin embargo, en Parma la notación rítmica en estos dos compases, 35 y 88, tienen la siguiente forma: ♪.♩. En Venecia, ♪.♩ del compás 35 de la sonata 213, se altera a ♪.♩ del compás 36 etc., y de igual forma, en Parma.

Scarlatti casi nunca usa tresillos en oposición a corcheas seguidas, sin embargo, la sonata 466 nos proporciona un ejemplo de esto.

La *fermata* libre indicada *arbitri* aparece en las sonatas 508 y 544 del mismo modo que es utilizada por Soler en los preludios que ilustran su *Llave de la modulación*. Esta es la única forma en que Scarlatti indica un *tempo rubato* o una pulsación sin medida.



## Apéndice V

### Obras para teclado

#### *A. Principales fuentes manuscritas*

1. Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, Mss. 9770-9784.

Son quince volúmenes que contienen 496 sonatas, de los cuales trece están numerados del I al XIII y fechados de 1752 a 1757; los otros dos no tienen número y sus fechas son 1742 (el cual yo enumero como XIV) y 1749 (el cual enumero como XV). Estos dos volúmenes sin numerar fueron copiados cada uno por una mano diferente de la de los volúmenes I-XIII. Para los contenidos y fechas de estos volúmenes, véase mi Catálogo de las Sonatas de Scarlatti. Se desconoce su historia inmediatamente anterior a 1835, cuando fueron adquiridos por la Biblioteca Marciana, sin embargo, los escudos de armas combinados de España y Portugal grabados en oro en las cubiertas de piel y en la del ejemplar de los *Essercizi* que también se encuentra en la Marciana (Mus.119), indican que todos estos volúmenes pertenecieron a la reina María Bárbara de España. Farinelli, a quien ella dejó en herencia toda su música, debió de llevarlos a Italia. Estos volúmenes, sin embargo, no se mencionan de manera específica en el inventario de la herencia de la reina, ni tampoco en el de Farinelli. (Véanse capítulo VIII y apéndice III.) Por desgracia, el catálogo de música mencionado en el testamento de Farinelli ha desaparecido.

2. Parma, Biblioteca Palatina, Sezione Musicale situada en el Conservatorio Arri-go Boito, A G 31406-31420.

Son quince volúmenes que contienen 463 sonatas, que proceden de España, y en gran medida debidos a la misma mano que copió los volúmenes 1-13 de la serie de Venecia. Sus fechas son las siguientes: vols. I-V, 1752; vols. VI-VIII, 1753; vols. IX-XI, 1754; vol. XII, 1755; vols. XIII-XIV, 1756; vol. XV, 1757. Para sus contenidos, véase mi Catálogo de Sonatas de Scarlatti.

3. Münster, Bischöfliche Santini-Bibliothek, Sant Hs. 3964-3968.

Son cinco volúmenes que contienen 349 sonatas, y pertenecieron a la biblioteca del infatigable coleccionista de música del siglo XVIII el Abbate Fortunato Santini (1788-1862). Para su contenido, véase mi Catálogo de las Sonatas de Scarlatti. Estos manuscritos italianos son, sin duda alguna, posteriores a las fechas que mencionan

en relación con determinadas sonatas. Sin embargo, dichas fechas concuerdan con las que aparecen en Venecia y Parma. (Véase Nota al Catálogo.)

4. Viena, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, VII 28011.

Son siete volúmenes que contienen 308 sonatas, copiadas casi todas por Santini, según Gerstenberg (pág. 9). En tiempos pertenecieron a la biblioteca de Johannes Brahms. Para su contenido, véase mi Catálogo de las Sonatas de Scarlatti. Dejando a un lado las repetidas, aparecen 299 de las 555 sonatas enumeradas en él. Sobre la inclusión de tres fugas de Alessandro Scarlatti, véase Apéndice VII B 1, 8, 9.

5. Viena, Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Q 15112-15120, nueve volúmenes.

SB Q 15126, «Diverse Sonate».

Q 11432, «Raccolta».

Para el contenido de los siguientes volúmenes véase Choi Seunghyun, *Newly Found Eighteenth Century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to other Eighteenth and Early Nineteenth Century Sources*, págs. 194-196.

6. Londres, Museo Británico, Add. 31553. «LIBRO DE XLIV SONATAS, MODERNAS, PARA CLAVICORDIO, COMPUESTAS, POR EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATTI, CABALLERO DEL ORDEN DE SAN/TIAGO, Y MAESTRO DE LOS REYES CAT/HOLICOS, D. FERNANDO EL VI. Y DOÑA / MARIA BARBARA.»

Este libro perteneció en tiempos al doctor John Worgan.

(Véase Newton, página 144-147.) Newton descifró la inscripción borrada en la parte inferior de la portada de la siguiente manera «...de D. Sebastián Alonso organista principal de la real capilla de su majestad...». Una lectura más correcta sería la siguiente: «...de D. Sebastián Albero, organista principal de la real capilla de su majestad...» En 1749 Albero ocupaba este puesto (véase capítulo VII, nota 40).

Las cuarenta y cuatro sonatas de este volumen son las siguientes:

K. 109, 110, 106, 107, 55, 112, 117, 108, 98, 101,  
49, 54, 43, 44, 123, 53, 111, 104, 47, 57,  
114, 56, 115, 116, 118, 122, 139, 120, 48, 113,  
99, 100, 96, 46, 121, 105, 140, 50, 119, 68,  
141, 142, 143, 144.

7. Cambridge Fitzwilliam Museum, 39 F. 13 «Libro de Sonatas de/ Clave para el ex<sup>mo</sup>. S<sup>or</sup>. /Enbaxador de Benecia./ De D<sup>n</sup>. Domingo Scarlati».

Este volumen que lleva la siguiente inscripción «R. Fitzwilliam, 1772», contiene veinticuatro sonatas:

K. 109, 110, 100, 101, 145, 10, 146, 22, 174, 184,  
130, 128, 183, 127, 125, 124, 138, 44, 51, 132,  
133, 54, 1, 16.

8. Coimbra, Biblioteca Da Universidade de Coimbra, Ms. n.º 58. «Tocata lo».

Sus cuatro movimientos son K.85, 82, Giga de la K.78 y K.94.

9. Un manuscrito del cual Enrique Granados transcribió libérrimamente para piano, *Veintiséis Sonatas inéditas*, Madrid-Barcelona-Habana-Lisboa (reimpresión, Nueva York, Associated Music Publishers, 1968; en dos volúmenes, con un prefacio lleno de inexactitudes debido a Felipe Pedrell). En el prólogo al segundo volumen, Pedrell afirma que el manuscrito fue descubierto por el editor Vidal y Limona. Me ha sido imposible descubrir dónde se halla en la actualidad. Las sonatas 10 y 13 de



la colección publicada no aparecen en ninguna otra versión. Comienzan de la siguiente manera (según la transcripción de Granados):



### XIII CAPRICCIO

*Vivace Molto e leggero*



Debido a que estoy pendiente de tener mayores detalles para su identificación, no he incluido estas sonatas en mi catálogo.

A continuación doy el contenido de la edición debida a Granados:

K. 520, 521, 522, 518, 541, 540, 102, 546, 190, (?),  
110, 534, (?), 535, 553, 555, 554, 547, 109, 211,  
552, 537, 528, 139, 48, 536.

### B. Nota sobre diversos manuscritos de importancia secundaria

Una serie de manuscritos del siglo XVIII de sonatas de Scarlatti (*circa* 1760-1790) y no descritos hasta la fecha, ha aparecido en la biblioteca de la Gesellschaft Für Musikfreunde, de Viena (Q 15112-Q 15120 contiene 107 sonatas, que antiguamente pertenecieron al archiduque Rodolfo; Q 11432 titulado *Raccolta* contiene 72 sonatas; y SBQ 15126; titulado *Diverse Sonate*, contiene en la actualidad 10 sonatas). Para una descripción detallada de estos manuscritos y sus contenidos, véase Choi, *Newly Found 18th-Century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas...*, Anv Arbor, 1974.

Hay muchísimas colecciones de manuscritos de Scarlatti del siglo XVIII repartidos por diversas bibliotecas europeas. Muchas son copias sin importancia de la Fuga del gato y de sonatas muy conocidas. Sin embargo, es posible que entre ellas aparezcan unas cuantas sonatas que no he enumerado en mi catálogo. A pesar de todo y aunque me hubiera sido posible consultar y catalogar todas estas colecciones, tal labor habría demorado la publicación de este libro muchísimos años.

Cuatro copias manuscritas de finales del siglo XVIII de «Toccatas» atribuidas a Domenico Scarlatti han aparecido en el archivo de la Escolanía de Montserrat: Ms. 2298

(K.200), Ms. 2786 (K.33, sin la introducción), Ms. 484 (K.19) y Ms. 1770 (una «Tocata» en Do mayor  $2/4$ , andantino, no incluida en mi catálogo. Para sus compases de inicio véase Johnsson, «Eine unbekante Sonate von Domenico Scarlatti»). (Véase Gestenberg, pág. 28, también los catálogos impresos de las bibliotecas de Bolonia, Bruselas, Cambridge, Londres, Nápoles, París y Parma.)

Entre otros manuscritos de importancia secundaria mencionaré la colección adquirida en Madrid en 1772 por Lord Fitzwilliam (Cambridge, Fitzwilliam Museum, 32 F 12). Las treinta y una sonatas de esta colección incluyen las K.491 y 400 y las veintinueve primeras sonatas de la edición de Birchall. (Véase apéndice V C 22.)

El otro es un manuscrito que Farinelli regaló a la *Marchese Kapocellatro* (Nápoles, Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Maiella, 18-3-11). Contiene un ballet de Gluck y seis sonatas de Scarlatti: K.159, 180, 166, 148, 155, 150.

### C. Ediciones impresas en el siglo XVIII de las sonatas

1. ESSERCIZI PER GRAVICEMBALO /di/Don Domenico Scarlatti/ Cavaliero di S. GIACOMO e Maestro /dè/ SERENISSIMI PRENCIPE e PRENCIPESSA / delle Asturie y c. (1738).

Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, Washington, Biblioteca del Congreso; New Have, Yale School of Music.

Véase capítulo VI. Fui la primera persona que pudo establecer la fecha de publicación, tan discutida, de los *Essercizi*, gracias a los documentos originales sobre la admisión de Scarlatti en la Orden portuguesa de Santiago el 21 de abril de 1738. Debido a que en la portada de los *Essercizi* se dice que Scarlatti es «Cavaliero (*sic*) di San Giacomo», debieron de aparecer después de esta fecha y antes de la de autorización dada a Thomas Roseingrave, el 31 de enero de 1739, para su reimpresión aumentada. (Véase Newton, pág. 139.)

Un descubrimiento reciente hecho por W. C. Smith, que me comunicaron Frank Walker y Vere Pilkington, parece establecer el sitio de publicación de los *Essercizi* en Londres y no en Venecia, como afirmaba el doctor Burney (*The Present State of Music in France and Italy*, pág. 203). Según Mr. Smith, Adamo Scola, de Vine Street, cerca de Wallow Street, Piccadilly, casi en frente de la fábrica de cerveza, anunció el 3 de febrero de 1739, en *The Country Journal*, «Essercizi per Gravicembalo. Being 30 Sonatas for the Harpsichord, in 110 large folio pages, finely engraved in big notes, from the originals of Domenico Scarlatti... To be sold by Mr. Adamo Scola, Musick Master in Vine Street, etc...». Mr. Smith escribe: «esto ha arrojado una nueva luz sobre los *Essercizi* de Scarlatti, cuyo lugar de publicación se ignoraba. Este se suponía que era Venecia. Al igual que Scola, Fortier, el grabador de la música, y Amiconi, el dibujante de la portada, vivían en Londres en 1739. Parece ser que esta obra fue publicada por primera vez en esta ciudad.» Mister Loek Hautus, a quien por lo menos debo una docena de las correcciones incluidas en este libro, me indica que el grabado de las páginas 99-106 se debe a una mano diferente de la que hizo todo el resto del volumen. Impreso en facsimil, Gregg international, 1967.

Para los contenidos véase mi Catálogo de las Sonatas de Scarlatti.

2. XLII/ Suites de Pieces/ Pour le /CLAVECIN./ *En deux Volumes./* Composées par/ *Domenico Scarlatti/* Vol: I (II)// NB.I think the following Pieces fotherir Delicacy



of Stile, and Masterly Composition, worthy the /Attention of the Curious, Which I have Carefully revised and corrected from the Errors of the Press./ *Tho<sup>8</sup> Roseingrave*. /LONDON/ /Printed for, and sold by B: Cooke at the Golden Harp in New Street Cou<sup>t</sup>. Garden; Where may be had Volume the 2<sup>d</sup>. (1<sup>st</sup>.) this work contains 14 pieces more than any other Edition hitherto extant. 12 of which, are by this Author, y<sup>e</sup> other 2 is over and above y<sup>e</sup> N.º propos'd. (1739).

Cambridge, Kings College, Rowe collection; Washington, Biblioteca del Congreso (sin la lista de los subcriptores).

La autorización de publicación dada al editor está fechada el 31 de enero de 1739. (Véase Newton, págs. 139-141.) La nota siguiente encabeza la lista de suscriptores entre los que se incluyen muchísimos músicos eminentes que vivían en Inglaterra: «Ante la solicitud de varios suscriptores, Mr. Roseingrave se ha visto obligado a añadir una pieza compuesta por él mismo al comienzo del primer volumen, a modo de introducción al movimiento que la sigue; en el segundo volumen, en la página novena, se halla una fuga compuesta por el señor Alex. Scarlatti, padre del autor. Como estas dos piezas adicionales superan el número anunciado, espero que mis honorables y dignos suscriptores la acepten de parte de su

más obediente y humilde servidor

Benj<sup>a</sup> Cooke»

Reimpresión (con la portada cambiada y debida a Covens, sucesor de Witvogel. (Después de 1746, según Mr. Loek Hautus) Den Haag, Gemeente Museum.

Es evidente que esta colección se publicó en competencia directa con la edición original de los *Essercizi*.

La información que aparece después de la dirección del editor se omitió en las reimpresiones subsiguientes, y sin fecha. Ello dio como resultado que la fuga de Alessandro Scarlatti incluida en el volumen II, se haya publicado una y otra vez como obra de Domenico.

Reimpresiones:

Forty two/SUITS OF LESSONS/ For the /HARPSICHORD/ Composed by /Sig<sup>r</sup>. Domenico Scarlatti/VOL. I (II) /NB. I think the following Pieces for their delicacy of Style, and Masterly Composition, worthy y<sup>e</sup> Atten-tion/ of the Curious, which I have carefully revised and corrected from the Errors of the Press. T. Roseingrave. /LONDON Printed for Job Johnson at the Harp and Crown in Cheapside... (Newton, págs. 147-148, ha demostrado que esta reimpresión apareció entre 1754 y 1756.)

Londres, Museo Británico.

(El mismo título pero con la inserción de «Pf. 10<sup>s</sup>/6<sup>D</sup>» después de «Vol. I (II)», en la misma línea.) LONDON Printed and sold by Preston and Son N.º 97 Strand.

New Haven, Yale School of Music.

El contenido de esta colección, además de la introducción de Roseingrave y de la pieza de Alessandro Scarlatti, es la siguiente

- K. 8, 4, 31, 30, 2, 32, 33, 9, 34, 1,  
3, 35, 29, 5, 6, 10, 14, 7, 12, 13,  
20, 19, 22, 36, 37, 38, 39, 11, 40, 24,  
15, 21, 26, 17, 28, 27, 25, 18, 23, 16,  
41, 42.

A la sonata K.8 le precede una variante de esta misma pieza.

Roseingrave fue el primero de una larga serie de encargados de editar su obra que intentó arreglar en suites las sonatas de Scarlatti, intento que, a pesar de ser bueno desde el punto de vista musical, parece ser que nunca estuvo en la mente de Scarlatti.

3. XXX SONATE/ PER IL CLAVICEMBALO./ *Dedicate/alla Sacra Real Maestà di Giovanni/ Quinto, il giusto Rè di Portogallo, d'Algarve, del Brasile, etc., etc., etc./ da/ DON DOMENICO SCARLATTI/Cavaliero di S. Giacomo, e Maestro/ de Serenissimi Principe e Principessa/ della Asturie, etc.,/Opera Prima./ Stampate a Spese/ di/ GHERARDO FEDERICO WITVOGEL, /Organista della Chiesa nuova Luterana. /A AMSTERDAM. /N.º 73. (1742, según Deutsch.)*

Washington, Biblioteca del Congreso.

Esta edición comprende las treinta sonatas de los *Essercizi*.

4. TWELVE/ Concerto's/ *in Seven Parts / for Four Violins, one Alto Viola, a Violoncello, and a Thorough Bass,/ done from two Books of Lessons for the Harpsicord. / Composed by/ Sig<sup>r</sup>. Domenico Scarlatti/ with additional slow Movements/ from Manuscript Solo Pieces,/ by the same Author./ Dedicated to /M<sup>rs</sup>. Bowes/ BY/ Charles Avison/ Organist in Newcastle upon Tyne./ LONDON. Engraved by R. Denson, and Printed for the Author, /by Joseph Barber in Newcastle, and/ Sold by the Musick Shops in Town, Price z. 1. ls. 6d./ MDCCXLIV.*

Washington, Biblioteca del Congreso.

Incluye arreglos de veintinueve de las sonatas que recogió Roseingrave, fragmentos de las K.81, 88, 89 y 91, así como varios movimientos sin identificar. Debido a que estos últimos no aparecen en ninguna otra fuente en la actualidad, no los he incluido en mi Catálogo de las Sonatas de Scarlatti.

Concierto I: Adagio (K. 91a, transpuesto), Allegro (24), Amoroso. (Adaptación del último movimiento de K.91), Allegro (26).

Concierto II: Largo (91c), Allegro (13), Andante (4), Vivace (2).

Concierto III: Largo Andante (89 b), Allegro spiritoso (37, transpuesto), Vivace (38), Allegro (1).

Concierto IV: Andante (12, transpuesto), Allegro (3), Largo (?), Vivace (36).

Concierto V: Largo (?), Allegro (11, transpuesto), Andante moderato (41), Allegro (5).

Concierto VI: Largo (?), Con furia (29), Adagio (adaptación del tercer movimiento de la K.89), Vivacamente (21).

Concierto VII: Adagio (88 a, alterado), Allegro (19, transpuesto), Adagio (88 d), (sin indicación de tempo) (17, transpuesto).

Concierto VIII: Adagio (81 a, abreviado), Allegro (20), Amoroso (81 d), Tutti vivace (15).

Concierto IX: Largo (derivado del segundo movimiento de la K.81), Tutti con spirito (31, transpuesto), Siciliano (?), Allegro (7).

Concierto X: Gratoso (?), Allegro (10), (Movimiento de transición), Giga-allegro (9).

Concierto XI: Con affetto (?), Allegro (28, transpuesto), (sin indicación de tempo), (25, transpuestos), Vivacamente (6, transpuestos).

Concierto XII: Grave Tempo Regiato-Largo Tempo Giusto (?), Allegro spiritoso (23), Lentemente-tempo regiato (?), Allegro (33, comienzo alterado).

Avison fue un excelente compositor olvidado injustamente. Se le suele evocar



con bastante frecuencia en los círculos literarios como el personaje de uno de los poemas más pomposos musicales de Browning. El arreglo hecho por él del sexto concierto de Scarlatti aparece citado en *Tristram Shandy*. Lawrence Sterne lo nombra en uno de los largos episodios que preceden el sosegado nacimiento de Tristram. (El padre de Tristram busca el pañuelo en el bolsillo.)

Any man, Madam, reasoning upwards, and observing the prodigious effusion of blood in my father's countenance; —by means of which (as all the blood in his body seemed to rush into his face, as I told you,) he must have reddened, pictorially and scientifically speaking, six whole tints and a half, if not a full octave above his natural color; —any man, Madam, but my uncle Toby, who had observed this, —together with the violent knitting of my father's brows, and the extravagant contortion of his body during the whole affair, —would have concluded my father in a rage; and taking that for granted, —had he been a lover of such kind of concord as arises from two such instruments being punt into exact tune, —he would instantly have screw'd up his to the same pitch; —and the devil and all had broke loose —the whole piece, Madam, must have been played off like the sixth of Avison Scarlatti —*con furia*, like mad,...» (Vol. III, Chap. 5.) El movimiento al que se refiere Sterne es la sonata 29 de los *Essercizi* K.29. A principios de 1743, Avison editó el concierto VI con el siguiente título: *I/CONCERTO/ IN SEVEN PARTS/ done from the Lessons of /Sig<sup>r</sup>. Domenico Scarlatti/ by/ Charles Avison/ Organist in New Castle upon Tyne /London Printed for the Author and sold at the golden Harp in/ New Street Covent Garden, M<sup>r</sup>. Simpson by y<sup>e</sup>. Royal Exchange/ and M<sup>r</sup>. Wamsley in Piccadilly.*

Londres, Royal College of Music.

XII/ GRANDS CONCERTO/ A SEPT PARTIES/ *obligées*./ D'el Sig<sup>r</sup>. / DOMENICO SCARLATTI./Prix 24 lt./ *Pièces de Clavecin de Mr. Scarlatti qu'il a mis en /Grand Concertos, / A PARIS,*

Chez { M<sup>r</sup>. Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or,  
M<sup>r</sup>. Bayard, due St. Honoré à la Règle d'Or,  
M<sup>lle</sup>. Castagnerie, rue des Prouvaires à la Musique Royale.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

Paris, Marc Pincherle (únicamente incluye *Violino Primo Concertino*). El contenido es el mismo de la colección de Avison.

(Justo antes de que se imprimiese este catálogo, cayó en mis manos la bibliografía de Cecil Hopkinson de las ediciones de Scarlatti del siglo XVIII. Aunque sus conclusiones y su tabla cronológica de las primeras ediciones de las sonatas de Scarlatti resultan sin valor, ya que se basan en un tejido de suposiciones erróneas y sin fundamento, las enumeraciones bibliográficas e independientes que he podido comprobar son modelo de una exactitud minuciosamente consciente. Además, al comprobar las dudosas hipótesis de Mr. Hopkinson, por suerte me he dado cuenta de algunos errores personales. Debo de señalar que he utilizado su ortografía y el contenido de aquellas publicaciones que no he visto, es decir los números 7, 13, 15, 17, 18 y 21 del actual catálogo, sin embargo, no he intentado enumerar las variantes de impresión que él destaca, ni he citado sus meticulosas comparaciones bibliográficas de las publicaciones por separado.)

Me ha resultado imposible establecer de manera definitiva el orden y fecha exacta de las publicaciones mencionadas anteriormente y de las siguientes debidas a Boivin y Le Clerc. El hecho de que las sonatas que son copia de las impresas por Ro-

seingrave se basan indudablemente en este texto, es prueba fehaciente de que Boivin las editó después de enero de 1739. Las autorizaciones que en la actualidad se encuentran en la Biblioteca Nacional de París, sin embargo, fueron dadas a Charles Nicholas Le Clerc, el 22 de agosto de 1737, para «Les pièces de Clavecin de M. Scarlatti»; el 27 de noviembre de 1738 para «Les premiers, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> Livres de Scarlatti pour le Clavecin», así como el 12 de enero de 1751, para «Oeuvres de Musique instrumentale de Scharlatti», y el 21 de agosto de 1765 para «Musique de Scarlatti» (Hopkinson, págs. 53-54). El material de Scarlatti no incluido por Roseingrave en su edición, y en el cual es de suponer se basaron estas autorizaciones, no puede explicarse con todo detalle en la actualidad.

Hopkinson (pág 57) dice que «un catálogo de Le Clerc, fechado en 1742, menciona un primer y un segundo *Livre de Clavecin*, pero no el tercero o las *Pièces Choisis*. También se anuncia un *Concerto*, precio 1 lt. 16 sous, sin embargo, es la primera vez que oigo hablar de esta publicación. En este mismo año, C. J. F. Ballard y «la Veuve» Boivin, también publicaron un *Catalogue Général de Musique imprimée ou gravée en France*; en éste se mencionan los libros primero y segundo, y las *Pièces Choisis*, aunque no el concierto. La referencia que se ve en las portadas de todas estas publicaciones con la excepción de *Pièces Choisis* de Scarlatti como «Maître de Clavecin du Prince des Asturies», indica que es posible que hayan sido publicadas antes de la ascensión de Fernando al Trono en 1746.

6. Pieces/ Pour le /CLAVECIN./ Composées/ Par Dom<sup>co</sup>. Scarlatti. / Maître de Clavecin du Prince des Asturies. /Prix 9.<sup>lt</sup>/ A PARIS./

Chez { M<sup>e</sup> Boivin, rue S<sup>t</sup>. Honoré a la Règle d'Or./  
M<sup>r</sup>. Corrette, rue d'Orleans quartier S<sup>t</sup>. Honoré au Cheval d'Or./  
M<sup>r</sup>. Le Clerc, rue du Roule à la Croix d'Or./  
A LYON./  
Chez M<sup>e</sup>. de Brotonne due Merciere, /

Avec le privilege du Roy (probablemente entre 1742 y 1746).

París, Bibliothèque du Conservatoire. Bruselas, Bibliothèque Royale de Musique. Contenido:

K. 13, 14, 12, 35, 34, 29, 1, 10, 5, 6,  
20, 3, 7, 22, 19, 95, 66.

7. Pieces/ Pour le /CLAVECIN./ Composées/ Par Dom<sup>co</sup>. Scarlatti./ Maître de Clavecin du Prince des Asturies./ I<sup>r</sup>. Volume./ Prix 9 lt/ Les Pieces contenues dans ce Livre n'ont jamais été gravées. / A PARIS./

Chez { M<sup>e</sup> Boivin, rue S<sup>t</sup>. Honoré a la Règle d'Or./  
M<sup>r</sup>. Corrette, rue d'Orleans quartier S<sup>t</sup>. Honoré au Cheval d'Or./  
M<sup>r</sup>. Le Clerc, rue du Roule à la Croix D'Or./ A LYON.  
Chez M<sup>e</sup>. de Botonne rue Merciere./

Con le privilege du Roy. (ca. 1742).

Cambridge, King's College, Rowe Music Library.

Contenido:

K. 8 (en la variante que también aparece en Roseingrave).

4, 12, 31, 30, 2, 14, 13, 35, 29,  
1, 10, 9, 5, 33, 3, 7, 22, 6, 19,  
20.



8. PIECES/ POUR LE / CLAVECIN/ *Composées/* PAR/ DOMENICO/ SCARLATTI./  
DEUXIÈME VOLUME./ *Gravé par L. Hue. /Prix 9 lt./* A PARIS/

Chez { *M<sup>r</sup> Le Clerc Rue S<sup>t</sup>. Honoré, entre la Rue du Roule, et la/ Rue de l'Arbresec;*  
*à S<sup>te</sup>. Genevieve au 1<sup>er</sup>, sur le devant/*  
*Le S<sup>t</sup>. Le Clerc rue du Roule, à la Croix d'Or./*  
*M<sup>e</sup>. Boivin rue S<sup>t</sup>. Honoré à la Règle d'Or./*

Avec le Privilege du Roy. (ca. 1742)

Cambridge. King's College, Rowe Music Library.

Paris, Bibliothèque Nationale (impresión posterior).

Contenido:

K. 36, 39, 24, 26, 15, 16, 27, 48, 38,

\*, 17, 25, 37, 11, 40, 21, 18, 23, 41.

(\*: la fuga en Fa menor de Alessandro Scarlatti, publicada por Roseingrave, vol. II, pág. 9.)

Con la excepción de pequeños errores como son omisiones de ornamentos, este volumen, aunque mejor impreso, es una copia exacta de los textos de Roseingrave, hasta el punto de dejar sin traducción las indicaciones para la disposición de las manos, *L* y *R*, traducción hecha por Roseingrave de *M* (Manca) y *D* (Destra) de los *Essercizi*. Esto desacredita totalmente la hipótesis de Hopkinson, por otra parte sin fundamento (págs. 52-53), en la cual ha basado su enumeración cronológica, consecuentemente incorrecta, de las primeras publicaciones de las sonatas de Scarlatti, ya que esta y otras publicaciones de Boivin fueron las fuentes de donde Roseingrave tomó las obras para su edición y los *Essercizi*.

9. PIECES/ Pour le/ CLAVECIN/ *Composées /* PAR / D<sup>OMCO</sup>. SCARLATTI/ Maître de Clavecin du Prince des Asturies./ *TROISIÈME.*

VOLUME/ *Prix 9 lt en blanc/ Gravées par M<sup>lle</sup>. Vandôme/* A PARIS/

Chez { *Madame, Boivin rue S<sup>t</sup>. Honoré, à la Règle d'Or.*  
*M<sup>r</sup>. le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or.*  
*M<sup>lle</sup> Castagnerie, rue des Prouvairs.*

Avec Privilege du Roi. (Probablemente entre 1742 y 1746.) Paris, Bibliothèque Nationale.

Contenido (falseado), K.49, (falseado), 33, 96, 97, 55, (de Galuppi), 48, (falseado).

10. Six/ DOUBLE FUGUES/ *For the /* ORGAN or HARPSICHORD/ *Compos'd by* M<sup>r</sup>. ROSEINGRAVE, / *To which is added, Sig<sup>f</sup>. Dominico Scarlatti's Celebrated Lesson/ for the Harpsicord, with several Additios by M<sup>r</sup>. Roseingrave./* London. *Printed for* I. Walsh, *in Catharine Street, in the Strand./...*

New Haven, Yale School of Music.

La *Lesson* mencionada es la K.37 que Roseingrave también publicó en sus *XLVII Suites de Pieces* (1739). Newton (pág. 144), dice de Roseingrave: «A menos que el plural sea una equivocación, el "Dublin Journal" parece citar su interpretación de diversas sonatas con añadidos propios, en 1753.»

11. LIBRO DE XII / SONATAS/ MODERNAS para CLAVICORDIO/ Compuestas por/ EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI/ CABALLERO del ORDEN de / SANTIAGO Y / MAESTRO de LOS REYES / CATHOLICOS/ D. FERNANDO EL VI. Y/ DOÑA MARIA BARBARA// LONDON/ *Printed for the Editor and sold by* J. JOHNSON *facing Bow Church Cheapside.*

New Haven, Yale School of Music.

(Autorización concedida por Claudius Amyand a John Worgan, el 13 de agosto de 1752.) Publicado a partir del manuscrito Worgan. Véase Apéndice VA 5, también capítulo VII.

Contenido:

K. 106, 107, 55, 117, 44, 104, 53, 101, 100, 105, 140, 116.

12. *Six/ SONATAS/ For the/ HARPSICHORD/ Composed by/ Sig<sup>ra</sup>. Domenico Scarlatti/ VOL. III./ LONDON Printed for John Johnson at the Harp and Crown in Cheapside/...*

New Haven, Yale, School of Music.

Está claro que esta colección se publicó como suplemento a la reimpresión llevada a cabo por Johnson de los dos primeros volúmenes de Roseingrave. (Véase Newton, pág. 148.) En la portada se menciona «12 Sonatas de Scarlatti» (Hopkinson pág. 63), por lo cual es muy probable que el anuncio siguiente que apareció en el *The Daily Advertiser* el 1 de enero de 1753, se refiera a esta colección: «Este día estará a punto para entregar a los suscriptores las nuevas sonatas para clavicémbalo del Sig. Dominico Scarlatti; por consiguiente quienes se hayan suscrito y deseen recibir estos libros deben pedirselos a Mr. Johnson's Musick Shop frente a Bow-Church, Cheapside.»

Por otra parte, Newton (pág. 148) cita la evidencia, basándose en la portada, que demuestra que esta colección apareció entre 1756 y 1760. Sin embargo, sólo un co-tejo cuidadoso de todos los ejemplares conocidos permitiría deducir de manera exacta la fecha de la primera edición de una obra musical a partir de su portada, ya que este material se veía sometido a cambios frecuentes durante sucesivas reimpresiones.

Reimpreso junto a los dos volúmenes de Roseingrave:

(Igual título, con «Pr. 6<sup>ta</sup>» añadido después de «Vol. III.» en la misma línea) / LONDON Printed and sold by PRESTON and SON their Warehouses 97 Strand.

New Haven, Yale School of Music.

Contenido:

K. 298, 120, 246, 113, 247, 299.

13. VI SONATE / PER IL CEMBALO SOLO, / Composte/ dal/ Sig<sup>re</sup> Don Domenico Scarlatti, /Cavalier di San Giacomo / in Madrid./ Opera I<sup>ma</sup>. / Alle Spese di Giovanni Ulrico Haffner, /Sonatore di Liuto in Norimberga./ N<sup>ro</sup>. LXXVII. Stör fe... (ca. 1753 a juzgar por otras planchas de Haffner fechadas por Deutsch).

Bruselas, Bibliothèque du Conservatoire.

Contenido:

K. 125, 126, 127, 131, 182, 179.

14. XX/ SONATE/ *Per Cembalo/ di varri Autorri/ ... Opera Prima. / A PARIS/ ...Vernier...* (Anunciado, según Hopkinson [pág. 68] en un catálogo de Vernier, fechado en 1775.)

Washington, Biblioteca del Congreso.

Los números 13 y 14 de esta colección se deben a Scarlatti (K.180 y 125).

Hopkinson (pág. 67) cita una edición anterior, ca. 1765, con el sello de impresión de Vernandez, Bayard y Castagnieri. (Londres, Museo Británico) King's Music Library.

15. LIBRO DE XII/ SONATAS/ MODERNAS para CLAVIDORDIO/ Compuestas



por /EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI/ CABALLERO del ORDEN de /SANTIAGO Y/ MAESTRO de LOS REYES CATHOLICOS /D. FERNANDO EL VI Y/ DOÑA MARIA BARBARA/ LIBRO II// LONDON/ Printed and Sold by W<sup>m</sup>. Owen Bookseller and Music Printer, between the Temple-Gates, and at the Editors House N.º 23 Rathbone/ Place: where may be had, LIBRO I. Being XII Sonatas, by the same/ Author publish'd by the Editor some time since. Also VI new Sonatas/ for the Harpsichord composed by I. WORGAN M. B. (Autorización a John Worgan fechada el 13 de junio de 1771.)

New Haven, Yale School of Music.

Contenido:

K. 298, 43, 118, 47, 57, 123, 49, 115, 119, 46,  
99, 141.

Editado por el Dr. John Worgan. Véase capítulo VII.

16. *Libro de/ VI SONATAS/ Modernas para CLAVICORDIO/ Compuestas por / EL SEÑOR D. DOMINGO SCARLATI/ Caballero del Orden de Santiago y/ MAESTRO DE LOS REYES CATHOLICOS/ D. FERNANDO EL VI/ Y/ DOÑA MARIA BARBARA/ libro VI/ Price 7-6/ LONDON Printed and Sold by JOHN WELCKER N.º 9 in the Hay Market Opposite the Opera House/ ...*(Entre ca. 1776 y 1777, según Hopkinson, págs. 63-64.) Nueva York, Biblioteca pública.

(Título principal igual al precedente. Después de «LIBRO VI.»)/ Price 5<sup>s</sup>...O<sup>d</sup>/ LONDON Printed by J. BLAND N.º 45 HOLBORN... (Anunciado el 25 de marzo de 1782 en un catálogo del editor) (Hopkinson, pág. 64).

Harborside, Maine, J. Hallowell y Gerooge B. Vaughan.

Tal como señala Newton (págs. 153-154), la designación de «Libro VI» sólo puede interpretarse en relación a las cinco publicaciones previas en inglés de las sonatas de Scarlatti: los dos volúmenes de Roseingrave, los dos de Worgan, y «Six Sonatas... vol. III.», de Johnson.

Contenido: K. 125, 179, 182, 131, 126, 127.

17. *PIECES CHOSIES/ De Divers Auteurs/ Pour le Clavecin ou Forte-Piano/...*

Contiene la sonata K.113.

Esta publicación, donde no figura el nombre del impresor, fue descrita por Hopkinson (pág. 68) a partir de un ejemplar que poseía, y contenía una obertura debida a C. Ditters y un arreglo de la *Sinfonía London* de Haydn (B.&H. 69), que preceden a la sonata de Scarlatti. Debido a la obra de Haydn, compuesta en 1779, fecha la obra ca. 1780.

18. *QUATRE/ OUVERTURES/ Composées/ Par GUGLIEMI, WANHAL, /DITERS, et HAYDN; Arrangées / Pour le Clavecin ou Forte-Piano/ ET/ DEUX SONATES/ Par/ CLEMENTI, et SCARLATI/ A PARIS/ Chez M. BAILLEUX... (1784, según Hoboken).*

Londres, Museo Británico, Hirsch Colección.

El contenido incluye el de las precedentes *Pieces Choiesies*, entre ellas la sonata K.113 de Scarlatti (Hopkinson, pág. 68).

19. *The/ BEAUTIES/ of / DOMINICO SCARLATTI./ Selected from his Suites de Lecons, /for the/ Harpsichord or Piano Forte/ and Revised with a Variety of Improvement/ by/ AMBROSE PITMAN. /Volume the first/ (Londres, Preston, 1785 según Hopkinson [pág. 64]).*

New Haven, Yale School of Music.

Contenido, arreglado en seis «Lessons»: K.31, 8, 2; 13, 14; 5, 34, 9; 29, 32, 33; 1, 10; 19, 6.

20. SCARLATTI'S/ *Chefs-d'oeuvre, /for the/ Harpsichord or Piano-Forte:/ Selected from an Elegant collection of Manuscripts, /in the Possession of/ MUZIO CLEMENTI. /.../ LONDON:/ Printed for the Editor Muzio Clementi, and to be had at Mr. Broadwood's Harpsichord Maker,/ in Great Pulteney Street, Golden Square. (1971, según Hopkinson [pág. 65].)*

New Haven, Yale School of Music. (Ejemplar regalado por Clementi a Samuel Wesley.)

Contenido: K.378, (falseado, Czerny 195), 380 (transpuesto), 490, 400, 475, 381 (transpuesto), 206, 531, 462, 463 (de Soler, n.º 5 de sus *XXVII Sonatas* [Londres, Birchall]; Czerny 196).

Gerstenberg (págs. 36-37) cita una edición parisina de la misma colección: «Douze Sonates pour Clavecin ou Forte Piano. Composées dans le stile du célèbre Scarlatti par Muzio Clementi. Opéra 27. Paris: Lobry.»

Berlín, Preussische Staatsbibliothek.

21. Two Favorite/ Sonatas/ By/ Scarlatti Pr:/ London. Printed and Sold by J. Cooper. N.º 39. Whitcomb Street, near Coventry Street. (ca. 1792 según Hopkinson [pág. 65], el cual tiene el único ejemplar que conozco.)

Contenido: K.32 y 33, y una sonata que comienza:



22. *Thirty / Sonatas, / for the/ Harpsichord/ or/ Piano-Forte:/ Publish'd (by permission) from Manuscripts in / the Possession of Lord Viscount Fitzwilliam, /Composed by/ Sig<sup>r</sup>. Domenico Scarlatti./ Price 15s/ LONDON/ Printed for R<sup>t</sup>. Birchall at his Musical Circulating Library 133 New Bond Street/ Of Whom may be had/ Soler's 27 Lessons -15/0. (Lord Fitzwilliam fechó su ejemplar en 1800 [Newton, pág. 155].)*

Publicado siguiendo el manuscrito que se halla en la actualidad en Cambridge, Fitzwilliam Museum 32 F. 12.

Contenido: K. 478, 492, 445, 454, 455, 372, 373, 236, 237, 438,  
446, 533, 266, 267, 366, 367, 520, 524, 491, 386,  
401, 387, 525, 517, 534, 535, 545, 552, 553, 54.

Boston, Biblioteca pública.

23. *Clementi's/ Selection of / PRACTICAL HARMONY,/ for the/ Organ or Piano Forte:/ Containing/ Voluntaries, Fugues, Canons and other Ingenious Pieces,/ By the most EMINENT COMPOSERS./ To which is prefixed an Epitome of Counterpoint/ by the/ Editor... LONDON, Printed by Clementi, Banger, Collard, Davis and Collard, ... (4 vols. primera edición ca. 1811-1815. Existen reimpressiones con variantes.)*

El vol. II contiene las K.41 y K.30 (con la nota: «la pieza siguiente, debida a DOMENICO SCARLATTI, es la famosa FUGA DEL GATO».)



#### D. Ediciones principales desde 1800

1. Oeuvres de DOMINIQUE SCARLATTI pour le Clavecin ou Pianoforte... A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie... (8 vols. 1803-1807).

Para una lista de las cincuenta y cuatro sonatas incluidas en esta colección, véase Sheveloff, págs. 160-162.

2. Sämtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic Scarlatti. Redigiert von Carl Czerny. Win: Tobias Haslinger (2 vols., 1839).

Según Stasoff (nota de la pág. 20), esta edición se basó en gran medida en los volúmenes que se encuentran en la actualidad en Münster, que Santini prestó para este cometido. (Véase Apéndice V A 3.) En la casa de Santini en Roma, Cramer, en 1837-1838 y Liszt en 1839 «tocaron piezas para piano u órgano de las viejas escuelas y sobre todo las de Domenico Scarlatti, cuya Fuga del gato, obra maestra admirable original, siempre fue una de las piezas más claramente predilectas de este público melómano, selecto e inteligente». (Stasoff, pág. 20). En 1837, y en Londres, precisamente, Ignaz Moscheles solía interpretar la Fuga del gato y otras piezas de Scarlatti al clavicémbalo (Harding, págs. 88-89).

De las doscientas piezas que incluye esta edición, las n.ºs 191, 192 y 200 son obra de Alessandro Scarlatti; la n.º 196 es de Soler; y la 195, sin duda alguna no es de Scarlatti. (Véase Apéndice VII B.)

La edición de Czerny (anotada con menos cuidado y por ello mismo menos desconcertante que las que hizo de Bach) fue la base de muchísimas colecciones subsiguientes de sonatas de Scarlatti llevadas a cabo a lo largo del siglo XIX y del XX. Para que se hundan cada vez más en el merecido olvido, prefiero no decir nada de ellas. Hay que mencionar, sin embargo, el prefacio a la edición de Hans von Bülow (*Achtzehn ausgewählte Klavierstücke*, Leipzig: Peters, [1864]), al lado de los comentarios de Robert Schumann, sorprendentemente negativos respecto a la edición de Czerny. Constituyen el punto más bajo de la suerte corrida por Scarlatti en los dos siglos posteriores a su muerte. (Schumann, vol. I, págs. 400-401.)

3. Opere Complete per Clavicembalo di Domenico Scarlatti. Criticamente rivedute e ordinate in forma di suites da Alessandro Longo. Milano: Ricordi (10 vols. y suplementos, 1906 y sigs.).

Esta es la edición más completa existente de las sonatas de Scarlatti. Sus diez volúmenes y un suplemento incluyen 545 sonatas, publicadas a partir de los manuscritos de Venecia, Viena y Fitzwilliam, y de la edición original de los *Essercizi*. No incluyen las sonatas K.41, 80, 94, 97, 142-144, 204 a o b, 452, 453, ni tampoco el fragmento final de la sonata 357. Parece ser que Longo no conocía dónde se encontraban los manuscritos de estas piezas. Por desgracia, su numeración y arreglo de las sonatas en suites, destruye completamente la secuencia cronológica y estilística de la obra para teclado de Scarlatti. Sus numerosas inexactitudes y la pródiga inserción de indicaciones debidas a este editor hacen que sea muy deseable una edición completa y satisfactoria de las sonatas de Scarlatti.

Un suplemento indispensable a la edición de Longo es el *Indice Tematico (in ordine di tonalità e di ritmo)*, Milano: Ricordi, 1937.

4. Domenico Scarlatti. *5 Klaviersonaten herausgegeben von Walter Gerstenberg*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag (1933).

Esta constituye una «Notenbeilage» a *Die Klaviercompositionen Domenico Scar-*

*latis* de Gerstenberg, e incluye las sonatas 452 y 453, del manuscrito de Münster, las sonatas K.204 a y b del manuscrito de Parma, todas inéditas hasta entonces; y la versión completa de la sonata K.357 del manuscrito de Parma.

5. Domenico Scarlatti. *Four Sonatas for Harpsichord*. Transcribed from the manuscripts, with a brief introduction, by Richard Newton. London: Oxford University Press (1939).

Incluye las sonatas 42-44 del manuscrito Worgan (K.142-144), inéditas hasta entonces, y una sonata tomada del manuscrito de Charles Wesley (British Museum Add. 35018 f. 556) que no puedo aceptar como auténtico de Scarlatti. Véase apéndice VII B. 5.

6. Domenico Scarlatti. *Sixty Sonatas In Two Volumes*. Edited in Chronological Order from the Manuscript and Earliest Printed Sources with a Preface by Ralph Kirkpatrick. New York: G. Schirmer, 1953.

7. Domenico Scarlatti. *Complete Keyboard Works in Facsimile from the Manuscript and Printed Sources*. Edited by Ralph Kirkpatrick. New York: Johnson Reprint Corporation, 1972 (18 vols.).

8. Domenico Scarlatti. *Sonates*. Edition par Kenneth Gilbert. Paris: Heugel and<sup>CIE</sup>. (In 11 vols., 1971 ff, de los cuales sólo se han publicado los 10 últimos.)

9. Domenico Scarlatti. *Sonate per Clavicembalo*. Edizione Critica, a cura di Emilia Fadini. Milano: Ricordi (10 vols. y apéndice, 1978 y sigs.).

10. Zen-On Music Co. Ltd. publicará dentro de poco una nueva edición de las obras completas para teclado al cuidado de Eiji Hashimoto.



## Apéndice VI

### Música vocal

#### A. Operas

1. L'OTTAVIA / RISTITUITA / AL TRONO/ MELODRAMA / DELL'ABB. GIULIO CONVÒ / DEDICATO / *All' Illustriss. & Eccellentiss. Signora*, / D. CATARINA / DE MOSCOSA, OSSORIO, / URTADO DE MENDOZA, / SANDOVAL, Y ROCAS./ Contessa di San Stefano de / Gormas, &c. / IN NAPOLI 1703. / Per il Parrino, & il Mutio. / ... (Roma, Bibl. Sta. Cecilia 11662).

Roma.

(En la página 8 aparece la nota: «La música è del Sig. Domenico Scarlatti.» La dedicatoria está firmada por Nicola Barbapiccola.)

Arie con Stromenti dell'Opera intitolata Ottavia ristituuta al Trono. Del Sig. Domenico Scarlatti. (Nápoles, Bibl. del Conservatorio di San Pietro a Maiella, 32-2-33) (Contiene 33 arias, entre ellas hay dos dúos. El resto de la música es desconocida.)

2. IL GIUSTINO / DRAMA PER MUSICA / DA Rappresentarsi nel Regio Palazzo in quest'Anno 1703. / PER IL GIORNO NATALITIO / DI FILIPPO QUINTO / Monarca delle Spagne. / DEDICATO / *All' Eccellentiss. Signor*. / MARCHESE DI VILLENA, / DUCA D'ASCALONIA, & C. / Vicerè, e Capitan Generale / in questo Regno di Napoli. / IN NAPOLI 1703./ Per il Parrino, & il Mutio./ ...Bologna, Bibl. Universitaria Segn. A. V. Tab. I, F. III, 37, 4.

(El autor del libreto no aparece citado en la portada, sin embargo su prefacio, de la página sexta —sin numerar— revela que es el libretista de *L'Ottavia* el abate Giulio Convò. El libreto es revisión de la obra que se estrenó en Nápoles en 1684, drama del mismo título escrito por el conde Nicolo Beregani, cuya música original se debió a Legrenzi. En la página 8 sin numerar del libreto se dice: «Música del Sig. Domenico Scarlatti.» Sin embargo, en la página 6 sin numerar del prefacio se dice que ciertas arias, señaladas con una S se deben al primer autor. Aunque no se le nombra, es de presumir que se trata de Legrenzi. [Véase Sartori, *Gli Scarlatti a Napoli*, págs. 374-377.] Ocho arias llevan esta indicación, entre ellas una *E un foco amore*, a la que también puso música Scarlatti. De las cincuenta y dos arias del libreto, a las cuales es de suponer que Scarlatti puso música, sólo quedan 24 en el manus-

crito de Nápoles. En la página 7 sin numerar del libreto, aparece la nota: «Ingegniere e Pittore il Sig. Giuseppe Scarlatti.» Entre los intérpretes nombrados se hallaba Tomasso Scarlatti, que representó el papel de Amancio. El empresario fue Nicola Barbapiccola.)

*Scelta di arie con stromenti del Guistino. Del Sig<sup>r</sup>. Domenico Scarlatti.* (Nápoles, Bibl. del Conservatorio di San Pietro en Maiella, 32-2-33.)

(Contiene 24 arias, entre ellas hay 3 dúos, el resto de la música se desconoce.)

3. L'IRENE / DRAMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro di / S. Bartolomeo di Napoli / DEDICATO / *All' Illustriss. ed Eccellentis. Sig. IL SIGNOR / D. MERCURIO ANTONIO / LOPEZ, FERNANDEZ, PACHECO, / ACUGNA, GIRON, E PORRTO-CARRERO, / Conte di S. Stefano de Gormaz, &c. Maestro di / Campo, &c. Capitano delle Guardie Alema- / ne, Figlio dell'Eccell. Signor Duca d' / Ascalona, Marchese di Vigliena, &c. / Vicerè, e Capitano Generale in / questo Regno di Napoli. / IN NAPOLI 1704. / Per il Parrino, & il Mutio. / ...*(Washington, Biblioteca del Congreso, Schatz 95239.)

(En la página A3 del libreto aparece la nota: «*Sappi, in tanto, che per non defraudare alla lode (che degnamente è dovuta al Sig. Gio: Battista Pullaroli primo Compositore della Musica) si segneranno l'Arie del medesimo col segno ☿. Tutte l'altre sono del Sig. Domenico Scarlatti*»; la dedicatoria está firmada por Nicola Barbapiccola. El libreto es una adaptación de un texto de Girolamo Frigimelica Roberti.)

*Arie con Stromenti. Dell'Irene.* (La línea y media siguientes aparecen tachadas. *Domenico Scarlatti*) (Nápoles, Bibl. del Conservatorio di San Pietro a Maiella 32-2-29.)

(Contiene 33 arias. El resto de la música se desconoce.)

4. LA / SILVIA / DRAMMA PASTORALE / Per il Teatro Domestico di Sua Maestà / LA REGINA / MARIA CASIMIRA / DI POLONIA. / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI, / E POSTA IN MUSICA / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI / IN ROMA, Per il Rossi, 1710 / ...*(Roma, Dr. Ulderico Rolandi.)*

(Cametti [*Carlo Sigismondo Capeci*... pág. 60], sin citar fuente alguna da como fecha de su estreno el 27 de enero de 1710. Se desconoce la música.)

5. TOLOMEO / ET / ALESSANDRO, / OVERO / LA CORONA DISPREZZATA / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico della Regina / MARIA CASIMIRA / DI POLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA / CARLO SIGISMONDO CAPECI, / *Tra gli Arcadi* / METISTO OLBIANO. / E POSTO IN MUSICA / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI. / IN ROMA MDCCXI. Nella Stamperia di Antonio de' Rossi alla Chiavica del Bufalo. / ...*(Roma, Bibl. Casanatense, Commedie 492<sup>1</sup>.)*

(Cametti [*Op. cit.*, pág. 60], sin citar fuente alguna, da como fecha del estreno el 19 de enero de 1711. Rolandi, pág. 4, menciona libretos con este mismo título, aunque no cita ni a sus poetas ni a sus compositores, los cuales fueron representados en Fermo, en 1713, y en Jessi, en 1727. Esta ópera también se representó en la academia Arcadia. Véase capítulo III. Sus miembros publicaron un volumen conmemorativo, titulado: RIME/ DI DIVERSI AUTORI / PER LO NOBILISSIMO DRAMMA / DEL / TOLOMEO ET ALESSANDRO / *Rappresentato nel Teatro' Domestico della Sacra /*



*Real Maestà* / DI / MARIA CASIMIRA / REGINA DI POLLONIA, / DEDICATE / ALLA MAESTÀ SUA. / IN ROMA, Per Antonio de' Rossi alla Piazza di Ceri. 1711. / ...la dedicatoria está fechada el 1 de abril de 1711.)

*Tolomeo, et Alessandro / o vero / La Corona disprezzata, / Opera / Del sig: Carlo Sigismondo Capeci / Musica / Del Sig. Domenico Scarlatti / L'anno / 1711.* (Roma, el difunto S. A. Luciani. A partir de agosto de 1981, Milán, Arigo Perrone.)

(Partitura completa sólo del primer acto. En la cubierta aparece la inscripción: «DOMENICUS CAPECE» y en la guarda «Ad' Uso CS.». En un principio me incliné a estar de acuerdo con la opinión de Luciani según la cual este manuscrito se debía a la mano de Domenico Scarlatti, sin embargo, y después de varias semanas de estudios y comparaciones de éste con ejemplos escritos de puño y letra por Domenico, llegué a la conclusión de que no se trataba de un autógrafo sino de una copia hecha quizá por el libretista. [Véase Luciani, *Un'opera inedita di Domenico Scarlatti*. Véase también capítulo III. La ilustración 22 presenta una facsimil.]

*Sinfonía del Sig.º Domenico Scarlatti* (Paris, Bibl. du Conservatoire Rés. 2643, Fols 40v-44v).

(Forma parte de un volumen que contiene diecisiete obras de este tipo. Véase apéndice VI, 15. Esta es la «Introduction» de *Tolomeo*.)

6. L'ORLANDO, / OVERO / LA GELOSA PAZZIA. / DRAMMA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA REGINA / MARIA CASIMIRA / DI POLLONIA. / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTA SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, / *Mastro di Cappella di* SUA MAESTA. / IN ROMA, Per Antonio de' Rossi / alla Chiavica del Bufalo. 1711. / ...(Roma, Bibl. Casantense, Commedie 461<sup>2</sup>.)

Cametti (*op. cit.*, pág. 60), sin citar ninguna fuente, afirma que esta ópera se estrenó en el carnaval de 1711. La música se desconoce.

7. TETIDE / IN SCIRO / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA REGINA / MARIA CASIMIRA / DI POLLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, / *Mastro di Cappella di* SUA MAESTÀ. / IN ROMA, a Spese di Antonio de' Rossi, / e si vende dal medesimo alla Chiavica / del Bufalo. 1712. / ...(Roma, Bibl. Casanatense, Commedie 451<sup>2</sup>. Esta copia del libreto está incompleta a partir de la escena III del acto III. Las págs. 49-64 faltan debido a un error del encuadernador, quien las substituyó con las de igual numeración de *L'Orlando*.)

Cametti, (*Op. cit.*, pág. 60), sin citar ninguna fuente, dice que la fecha de su estreno fue el 10 de enero de 1712.

*Drama del Scarlat*. (Venecia, Biblioteca Conventuale di S. Francesco della Vigna.)

La ópera completa, con la excepción de cuatro páginas que faltan al final, ocupa tres volúmenes manuscritos. Comprende 47 arias y la obra está instrumentada para un oboe, dos flautas, cuerdas y continuo. Se ha publicado parcialmente en *Florilegium Musicae Anticuae*, vols. V-X, Polskie Wydawnictwo Muzyczne (1963-1966). (Grabada según la edición hecha por Terenzio Zardini, con un libreto que incluye el texto completo de la ópera, grabada por Westminster, OPW 1305.)

*Arie della Regina*, 1712. En *Arie diverse*, fols. 1r-6v, 57r-90v. (Nápoles, Bibl. del Conservatorio di San Pietro a Maieia, 34-5-14.)

(Diez arias de *Tetide in Sciro* y dos tercetos. En estas partituras faltan todas las partes instrumentales menos la de los bajos.)

*Sinfonia del Sig<sup>r</sup>: Domenico Scarlatti.* (París, Bibl. du Conservatoire Rés. 2634, fols. 51v-52v.)

Se halla comprendida en un volumen donde aparecen 17 obras de este tipo. Véase apéndice VI 15; ésta es la obertura de *Tetide in Sciro*.

8. IFIGENIA / IN AULIDE. / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA MAESTÀ / DI MARIA CASIMIRA / REGINA VEDOVA DI POLLO-  
NIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO  
CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica /  
DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, *Mastro di Cappella di Sua Maestà.* IN ROMA, Per  
Antonio de' Rossi, e si / vende dal medesimo alla Chiavica / del Bufalo. 1713. /  
...(Roma, Bibl. Sta. Cecilia XII 21.)

Cametti (*op. cit.*, pág. 60), sin citar ninguna fuente, dice que la fecha de estreno fue el 11 de enero de 1713. La música se desconoce. En el capítulo III se mencionan los decorados hechos por Juvarra.

9. IFIGENIA / IN TAURI. / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA MAESTÀ / DI MARIA CASIMIRA / REGINA VEDOVA DI POLLO-  
NIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO  
CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIANO, / E posto in Musica /  
DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI, / Mastro di Cappella di SUA MAESTÀ. / IN ROMA,  
Per Antonio de' Rossi, e si vende / dal medesimo alla Chiavica del Bufalo / l'anno  
1713. / ...(Roma, Bibl. Casanatense, *Commedie* 451<sup>1</sup>.)

Cametti (*op. cit.*, pág. 61), sin citar ninguna fuente, dice que su estreno fue ca. 15 de febrero de 1713. La Biblioteca Santa Cecilia posee un libreto de la representación que de esta ópera se dio durante el carnaval de 1719 en el Teatro Carignano de Turín. (Accademia Chigiani, *Gli Scarlatti*, pág. 85). La música se desconoce.

10. AMOR D'UN OMBRA, / E / GELOSIA D'UN AURA. / DRAMMA PER MUSICA / Da rappresentarsi nel Teatro Domestico / DELLA MAESTÀ / DI MARIA CASIMIRA / REGINA VEDOVA DI POLLONIA / COMPOSTO, E DEDICATO / ALLA MAESTÀ SUA / DA CARLO SIGISMONDO CAPECI / Suo Segretario / *Fra gli Arcadi* METISTO OLBIA-  
NO; / E posto in Musica / DAL SIG. DOMENICO SCARLATTI / *Mastro di Cappella di*  
SUA MAESTÀ. / IN ROMA, Per Antonio de' Rossi, e si / vende dal medesimo alla Chia-  
vica / del Bufalo. 1714. / ...(Roma, Bibl. Casanatense, *Commedie* 451<sup>3</sup>.)

Cametti, (*op. cit.*, pág. 61) sin citar ninguna fuente, dice que su fecha de estreno fue ca. 20 de enero de 1714.

10 b. NARCISO / DRAMA / DA RAPPRESENTARSI NEL / REGIO TEATRO D'HAY-  
MARKET, / PER / LA REALE ACCADEMIA DI MUSICA / LONDRA. / PER GIOVANNI PIC-  
KARD, MDCCXX. (Londres, Museo Británico, 163. g. 16.) (Se trata de una revisión de  
*Amor d'un'Ombra*. La dedicatoria está firmada por Paolo Rogi, que se encargó de  
revisar el libreto. La lista de «Interlocutori» es la siguiente: Narciso, Signora Duras-  
tanti, Cefalo, Signor Benedetto Baldassarri; Aristeo, Mr. Gordon; Eco, Mrs. Anastasia  
Robinson; Procri, Mrs. Turner Robinson. Sigue después la siguiente nota: «La Música  
é del Signor Domenico Scarlatti.» Según Burney (*A General History of Music*, vol. II.  
pág. 703), su estreno tuvo lugar el 30 de mayo de 1720 bajo la dirección de Thomas  
Roseingrave.)

SONGS / in the New / OPERA / Call'd / NARCISSUS / as they are perform'd at the



/ KINGS THEATRE / For the Royal Academy / Compos'd by / Sig<sup>r</sup> Dom<sup>co</sup> Scarlatti / With the Additional Songs / Composed by Mr. Roseingrave / London, Printed for & sold by I: Walsh. ... (Washington, Biblioteca del Congreso, M 1500. S 285 N3.)

(Partitura reducida, sin los recitativos, incluye dos áreas y dos dúos compuestos por Roseingrave.)

(Narciso) (Hamburg, Universitäts Bibliothek.)

(Partitura completa en manuscrito, incluye los recitativos y perteneció a la biblioteca de Frederick Chrysander.)

*Sinfonía del Sig<sup>r</sup>: Domenico Scarlatti* (París, Bibl. du Conservatoire Rés. 2634, fols. 37r-40r).

(Incluida en un volumen de 17 obras de este tipo. Véase apéndice VI, 15. Esta es la obertura de *Narciso*.)

11. AMBLETO / DRAMA / Per Musica / DA RAPPRESENTARSI / Nella Sala de' Signori Capranica / nel Carnevale dell' Anno / MDCCXV. / Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro / Leone All'Insegna di S. Giovanni di Dio. / In Roma, per il Bernabò, l'Anno 1715. / ... (Roma, Dr. Ulderico Rolandi.)

(Su autor fue Apostolo Zeno, que no se menciona en el libreto. En la pág. 71 se enumera a los «Attori» en los siguientes papeles:

Ambleto, Il Sig. Domenico Tempesti; Veremonda, Il Sig. Domenico Genovesi; Gedone, Il Sig. Giovanni Paita; Gerilda, Il Sig. Innocenzo Baldini; Ildegarda, Il Sig. Antonio Natilii; Valdemaro, Il Sig. Gio. Antonio Archi, detto Cortoncina; Siffrido, Il Sig. Francesco Vitali. (En la pág. 8 aparece la nota: «Ingegniere, e Pittore delle Scene. Il Sig. Pompeo Aldobrandini.»)

(Aria) *Del Sig<sup>r</sup>: Domenico Scarlatti Nell'Ambleto*. (Texto:) *Ne la mia sfortunata prigionia* (de la escena VIII acto I). (Bologna, Bibl. del Liceo Musicale Ms. DD 47 fols. 39-42v).

12. LA DIRINDINA, farsetta per musica. (Seconda Edizione In Lucca MDCCXV, per Leonardo Venturini.) (Bruselas, Bibliothèqu du Conservatoire.) (Título de Luciani, *Postilla*.)

(Nota al final): «La musica eccellente di questa farsetta è del Sig. Domenico Scarlatti, che a tutti volentieri ne farà comodo.» (Luciani, *Postilla*, p. 201.)

(Copia manuscrita, Roma, Dr. Ulderico Rolandi.)

*Il Maestro di Cappella Intermezzo / ...da farsi nel Teatro di Capranica / In Roma il 1715 del Sig<sup>re</sup> Girolamo Gigli*. (En la copia Rolandi del libreto de *Ambleto* aparece, en la página 7, la siguiente nota tachada con tinta: «Intermedj. / La Sig. Dirindina. Il Sig. Domenico Fontana. / D. Carissimo. Il Sig. Michele Selvatici. / Liscione. Il Sig. Tommaso Bizzarri Sanose (?). / Musica del Sig. Domenico Scarlatti.» (Es evidente que este intermedio no se representó con *Ambleto* y fue sustituido por los *Intermedj Pastorali*. Hace poco tiempo que Francesco Degrada descubrió su música, la cual fue interpretada por la RAI en Nápoles, interpretación que fue criticada por la *Nuova Rivista Musicale Italiana*, II, 6 (1968), págs. 1247-1249.

(*La Dirindina*... Venecia Ugo Levil.)

(Partitura manuscrita contemporánea.)

13. INTERMEDJ / PASTORALI / DA RAPRESENTARSI / Nella Sala de' Sig<sup>ri</sup>. Capranica / NEL DRAMA / DELL' AMBLETO. / Si vendono a Pasquino nella Libreria di Pietro / Leone all'Insegna di S. Giovanni di Dio. / In Roma, per il Bernabò, l'Anno 1715.

/...(Roma, Dr. Ulderico Rolandi.) (En la página 2: «Attori.-Elpina. Il Signor Domenico Fontana.-Silvano. El Signor Michele Selvatici.» Se desconoce la música.)

(En la pág. 2 se lee: «Attori. / Elpina. Il Signor Domenico Fontana. / Silvano. Il Signor Michele Selvatici.» Se desconoce la música.)

14. BERENICE / REGINA DI EGITTO, / O VERO / Le Gare di Amore, e di Politica / DRAMMA PER MUSICA / Da recitarsi nella Sala de' Signori Capranica / nel Carnevale dell' anno 1718. / DEDICATO / All' *Ill<sup>ma</sup>. & Ecc<sup>ma</sup>. Signora*, / LA SIG. CONTESSA / ERNESTINA / DI GALASSO, / Nata Contessa di Dietrechstein. / *Ambasciatrice di S. Maestà Cesarea Cattolica / alla Santa Sede.* / ... / In Roma, nella Stamperia del Bernabò. 1718. (Roma, Bibl. Casanatense, Commedie 451<sup>4</sup>.) (Obra escrita por Antonio Salvi que no se menciona en el libreto. A este texto le puso música Perti en 1709, y Haendel en 1737 (Loewenberg, pág. 96). En la pág. 7 se enumeran los «Personaggi dell'Opera»: Berenice, Il Sign. Gaetano Narici; Selene, Is Sig. Carlo Scalzi...; Demetrio, Il Sig. Carlo Bernardi; Alessandro, Il Sig. Domenico Gizii; Fabio, Il Sig. Annibale Pio Fabri; Arsace, Il Sig. Gaspare Geri; Aristobolo, Il Sig. Carlo Macciochini; Sibillina, Il Sig. Pietro Ricci; Menenio, Il Sig. Michele Selvatici. «Musica delli Sign. Domenico Scarlatti, e Nicolò Porpora.»

En la pág. 8 se menciona el «Architetto delle Scene. / Il Sig. Antonio Canavari. / Ingegniere delle Machine, e Trasfigurazioni. / Il Sig. Cavalier Lorenzo Mariani. / Pittore / Il Sig. Gio Battista Bernabò.» (Se desconoce la música.)

15. Diecisiete obras cada una titulada *Sinfonia* (París, Bibl. du Conservatoire Rés. 2634).

Incluye:

(1) La mayor, *grave, presto, adagio, allegrissimo presto*, cuerdas y continuo (fols. 1r-3v).

(2) Sol mayor, *allegro, grave, minuet*, para flauta travesera, oboe, cuerdas y continuo (fols. 4r-8r).

(3) Sol mayor, *allegrissimo, grave, alegrissimo*; para cuerdas y continuo (fols. 8v-10v).

(4) Re mayor, *tempo di marciata, adagio, prestissimo*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 11r-12v).

(5) La menor, *allegro, adagio*, para dos violines y continuo (fols. 13r-14r).

(6) Re mayor, *allegro, grave e staccato, allegro*, para oboe, dos violines y continuo (fols. 14v-18v).

(7) Do mayor, *presto, adagio e staccato, allegrissimo*, para cuerdas y continuo (fols. 19r-22v).

(8) Si bemol mayor, *allegro, grave, minuet*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 23r-26r).

(9) Re menor, *presto-allegro, minuet*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 26v-28v).

(10) Sol mayor, *allegro, grave, allegro*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 29r-33r).

(11) Do mayor, *allegro, adagio, minuet*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 33v-36v).

(12) Sol mayor, *allegro, grave, minuet*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 37r-40r).



(Esta es la obertura de *Narciso*.)

(13) Si bemol mayor, *presto, grave, presto*, para oboe, cuerdas y no continuo (fols. 40v-44v).

(Esta es la «Introduttione» de *Tolomeo*.)

(14) Sol mayor, *allegro-presto, adagio, minuet*, para oboe, cuerdas y continuo (el adagio, sin embargo, sólo está instrumentado para flauta, oboe y violín). (Fols. 45r-49r.)

(15) Si bemol, *allegro, grave, allegro*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 49v-51r).

(16) La mayor, *allegro, grave, allegro*, para oboe, cuerdas y continuo (fols. 51v-52v).

Esta es la obertura de *Tetide in Sciro*.

(17) Do mayor, *allegro e presto, largo e staccato, presto*, para dos oboes, cuerdas y continuo (fols. 53r-58v). (Escrito por una mano diferente.)

(Es posible que este volumen contenga las oberturas de otras óperas de Domenico Scarlatti, pero de momento son inidentificables.)

## B. Oratorios, serenatas y otras piezas ocasionales

1. IL / CONCILIO / DEGLI DEI / Radunato in occasione del Parto / *Dell'Illustrissima ed Eccellentissima Signora* / LA SIGNORA / D. GIOVANNA / ALLIATA, E BONAGNNO / Principessa di Villafranca, Duchessa de la Sala di Paruta etc. / SERENATA A CINQUE VOCI / CONSACRATA / *All'Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore* / IL SIGNORE / D. GUISEPPE / ALLIATA, E. COLONNA / Principe di Villafranca etc. / COMPOSTA DA D. PIETRO RICCIO, / E POSTA IN NOTE DA DOMENICO SCARLATTI. / In Napoli, per Michele Luiggi Muzij 1704./

(Texto reproducido en Malinowski, W. «O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlatti i kilku innych sprawach z Michatem Bristigerem», *Ruch Muzyczny*, XX/13 1976, págs. 2-6.)

2. LA CONVERSIONE DI CLODOVEO RE DI FRANCIA... ROMA, A. d'Rossi, 1709. (Roma, Bibl. Vat.; Cameti *op. cit.*, pág. 60.)

Estreno probable durante la cuaresma de 1709.

LA CONVERSIONE / DI CLODOVEO / RE DI FRANCIA. / ORATORIO / DEL SIG. CARLO SIGISMONDO CAPECI. / *Posto in Musica* / DAL SIGNOR DOMENICO SCARLATTI. / FATTO CANTARE / DA' SIGNORI CONVITTORI / DEL SEMINARIO ROMANO. / L'Anno 1715. / In Roma, Per Gaetano Zenobi, Stampatore, e Intagliatore / della Santità di N. S. CLEMENTE XI. / ... (Roma, Dr. Ulderico Rolandi.)

(Se desconoce la música.)

2. *Applauso Devoto* / AL NOME DI / MARIA SANTISSIMA / *Cantata à trè Voci* / Da recitarsi nel Palazzo della Regina / MARIA CASIMIRA / DI POLONIA. / *Composta, e dedicata à Sua Maestà* / Da Carlo Sigismondo Capeci / *Suo Segretario*. / *Detto frà gli Arcadi Metisto Olbiano*, / E posta in Musica / Dal Signor Domenico Scarlatti / *Maestro di Cappella della Maestà Sua*. / In Ronciglioni Per Il Toselli Stamp. Vescovale, e Pub. 1712. / ... (Roma, Dr. Ulderico Rolandi.)

(Nota de la pág. 3: «*Per l'Anniversario della Liberatione di Vienna*.» [12 de septiembre de 1683]. La música se desconoce.)

3. APPLAUSO GENETLIACO / ALLA REALE ALTEZZA / DEL SIGNOR INFANTE / DI PORTOGALLO, / DA CANTARSI NEL PALAZZO / DELL'ECCELENTISSIMO SIGNORE / MARCHESE DI FONTES / *Ambasciadore Straordinario della Maestà / Portoghese alla Santità di N. S. Papa / CLEMENTE XI. / POSTO IN MUSICA / DAL SIGNOR DOMENICO SCARLATTI / Maestro di Capella di Sua Eccellenza. / In Lucca per Girolamo Rabetti. 1714. / ...*(Roma, Dr. Ulderico Rolandi.)

(Estrenada, tal como lo indica el texto, para celebrar el nacimiento del infante de Portugal [6 de junio de 1714]. En la pág. 3 aparece la nota «INTERLOCUTORI. / Circe. La Signora Caterina Lelii Mossi. / Autora. La Signora Paola Alari. /Ulisse. Il signor Vittorio Chiccheri». Se desconoce la música.)

4. CANTATA / DA RECITARSI / NEL PALAZZO APOSTOLICO / LA NOTE / DEL / SS.<sup>mo</sup> NATALE / *Nell'Anno MDCCXIV. / COMPOSTA / DA FRANCESCO MARIA GASPARRI / Tra gl'Arcadi / EURINDO OLIMPIACO / MUSICA / DEL SIGNOR DOMENICO SCARLATTI. / IN ROMA. MDCCXIV. / Nella Stamperia della Reverenda Camera Apostolica. / ...*(Roma, Dr. Ulderico Rolandi.)

(Se desconoce la música.)

5. CONTESSA / DELLE STAGIONI, / SERENATA / DA CANTARSI NEL FELICISSIMO / *Giorno Natalizio / DELLA S. R. MAESTÀ / DI / MARIANNA GIOSEFFA / Regina di Portogallo, /NEL REGIO PALAZZO. / / LISBONA OCCIDENTALE, / Nella Officina di PASQUALE DA SYLVA, /Impressore di Sua Maestà. / MDCCXX. / ...*(Lisboa, Biblioteca Nacional L. 1. 327-A.)

SERENATA / a Quatro voci / Di Dom<sup>co</sup>. Scarlatti. / Primavera Invern. / Stat. Autun. / (Nota añadida: *con cori*. (Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana Ms. 97-69.)

(En la hoja sin numerar que precede a la portada se enumeran los cantantes solistas: «Primavera-Floriano. Estate-Cristini. Autumnno-Mossi. Inverno-D. Luiggi.» Es evidente que esta obra se estrenó en el palacio real de Lisboa el 6 de septiembre de 1720 para celebrar el nacimiento de la reina Mariana (*Gazeta de Lisboa*, 12 de septiembre de 1720.) En el final del manuscrito (fol. 72v) se lee lo siguiente: «Fine della Prima Parte.» Se desconoce la música de la «Seconda Parte» del libreto impreso. La obra está concebida para: dos sopranos solistas, alto, tenor, coro, dos trompetas, dos trompas, flauta, y cuerdas.

6. CANTANTA / PASTORALE, / SERENATA / DA CANTARSI NEL GIORNO / DI / S. GIOVANNI / EUANGELISTA, / NEL REGIO PALAZZO / DI / GIOVANNI QUINTO / Rè di Portogallo. / LISBONA OCCIDENTALE, / Nella officina di PASQUALE DA SYLVA, / Impressore di Sua Maestà. / MDCCXX. / ...(Lisboa, Mario de Sampayo Ribeiro.)

(*La Gazeta de Lisboa* [2 de enero de 1721] describió el estreno de esta obra en el palacio real de Lisboa el 27 de diciembre de 1720. Se desconoce la música.)

8. SERENATA.

(*La Gazeta de Lisboa* [10 de septiembre de 1722] describió el estreno de esta obra en el palacio real de Lisboa el 6 de septiembre de 1722. Se desconocen el libreto y la música.)

9. SERENATA.

(*La Gazeta de Lisboa* [31 de diciembre de 1732] describió el estreno de esta obra en el palacio real de Lisboa el 27 de diciembre de 1722. Se desconocen el libreto y la música.)

9. FESTEGGIO / ARMONICO / NEL CELEBRARSI IL REAL MARITAGGIO / De' molto Alti, e molto Poderosi / Serenissimi Signori / D. FERDINANDO / DI SPAGNA / Prin-



cipe d'Asturia, / E D. MARIA / INFANTA DI PORTOGALLO, / che Dio guardi, / CHE SI ESEGUI NEL REAL PALAZZO / di S. Maestà / A di II. di *Gennaio del presente anno* / di 1728. / POSTO IN MUSICA DA DOMENICO / Scarlatti, Regio compositore. / LISBONA OCCIDENTALE, / Nella Officina de GIOSEPPE ANTONIO DI SYLVA. / M.DCC.XXVIII. / ... (Roma, Bibl. Sta. Cecilia 6387.)

(Se desconoce la música.) Encuadrados junto a la copia de Santa Cecilia y formando un solo volumen, aparecen otros libretos de obras concebidas para celebrar fiestas oficiales de la corte portuguesa: *Il D. Chisciotte*, 1728; *Dramma Pastorale*, 1726; *Il Sacrificio di Diana*, 1722; *Gl'amori di Cefalo e d'Endimione*, 1722. No se menciona, sin embargo, quiénes fueron sus compositores. Sampayo Ribeiro («El Rey D. João o quinto», pág. 81) enumera otros libretos que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Lisboa y cuyos compositores no se mencionan. L. 1.327 A: *Gl'Amorosi Avenimenti* (24 de junio de 1722); *Gl'Amori di Cefalo e d'Endimione* (22 de octubre de 1722; véase arriba); *La Costanza gradita* (22 de octubre de 1725); *Amor nasce dà un'sguardo* (27 de diciembre de 1725); *Andromeda* (26 de julio de 1726); *In doppio amor vilipeso* (6 de junio de 1726); *L'Aurora* (27 de diciembre de 1727). *La Gazeta de Lisboa* en su número del 24 de octubre de 1720 menciona, sin nombrar al compositor, la interpretación de una serenata italiana, *Triunfo das Virtudes*, que tuvo lugar el 22 de octubre (¿habrá puesto Scarlatti música a alguna de estas obras?).

### C. Lista parcial de cantatas de cámara y arias atribuidas a Domenico Scarlatti

Existe tal confusión en la catalogación y atribución de obras musicales escritas por diversos miembros de la familia Scarlatti, y el estilo de Domenico en su música vocal es, generalmente, tan poco personal, que no puedo asegurar la autenticidad de las siguientes obras. Con excepción de las que se hallan en Münster o de aquellas mencionadas específicamente, aparecen enumeradas en los catálogos publicados por las bibliotecas que encabezan los apartados o en el *Quellenlexicon* de Eitner. He omitido aquellas que, una vez sometidas a estudio, parecían demasiado dudosas para incluirlas aquí. He añadido notas para calificarlas y corregido errores, sin destacarlos, referentes a las obras que he podido ver. Con la excepción de las arias que se hallan en Dresdem los títulos enumerados se refieren a cantatas.

Berlín, Preussische Staatsbibliothek:

*Dorme la rosa*, sop. y cont.

*Onde della mia nera*, voz y cont.

(También en Viena, Gesellschaft der Musikfreunde, según Eitner.)

*T'amai Clori, t'amai*, para voz y continuo.

Bruselas, Bibliothéque du Conservatoire:

Dos cantatas

Bolonia, Biblioteca del Liceo Musicale:

*A chi naque infelice*, alto y cont.

*Ab sei tropo infelice*, sop. y cont.

(Ambas publicadas en una edición al cuidado de Lino Bianchi, Milán, Ricordi.

Bruselas, Bibliothéque du Conservatoire

Dos cantatas

Dresde, Sächsische Landesbibliothek, Ms. B 38.

Cuatro arias para alto e instrumentos.

*Se pensi mai se spe.*

*Se tu sarai fedel.*

*Consolati e spera* (publicado en Alessandro Parisotti, *Arie antiche*, vol. I, fasc. 2, Milán, Ricordi).

*Se vuoi ch'io t'ami*

(Eitner dice que estas arias pertenecen a una ópera desconocida. No explica sus razones. Tras examinar los libretos publicados y conocidos, con excepción del de *Il Giustino* no las he localizado.)

Florenia, Biblioteca del Conservatorio:

Una cantata en un volumen titulado: *Stravaganze* (Luciani, *Postillo*).

Londres, Museo Británico:

*Amenissimi prati*, bajo y continuo.

*Selve, caverne e monti*, soprano y continuo.

Londres, King's Music Library:

*Se per un sol momento*, dos voces y continuo.

*Tirsi, caro*, dos voces y continuo.

*Se ti dicesse un core*, voz y cont.

*Pur nel sonno al men tal'ora*, voz, dos violines y cont.

*Sospendi o man per poco*, voz y cont.

*No, non fuggire o Nice*, voz y cont.

*Qual pensier*, voz y cont.

*Fille gia piu non parlo*, voz y cont.

*Ti ricorda a bella Irene*, voz y cont.

*Con qual cor*, voz y cont.

*O cual meco Nice cangiata*, voz, dos violines y cont.

*Di Fille vendicarmi vorrei*, voz y cont.

Londres, Biblioteca del Royal College of Music:

*Quando penso*, sop. y cont.

*Vago il ciel*, sop. y cont.

(Dent menciona una cantata de Alessandro, que se halla en Münster y comienza con estas mismas palabras.)

Münster, Bischöfliche Santini-Bibliothek:

*Al fin diviene amante.*

(También en París, Bibliothèque Nationale.)

*Cari pupille belle*, sop., dos violines y cont.

(Con la inscripción «Luglio 1702».)

*Dopo lungo servire*, alto, dos violines y cont.

(Con la inscripción «Dos Lug. 1702».)

(Cantatas para sop. y cont. atribuidas a Domenico, sin embargo todas, con la excepción de *Tu mi chiedi*, aparecen incluidas en el apartado de dudosas en el catálogo Alessandro Scarlatti de Dent.)

*Che pretendi, ò Tiranna.*

*Mi tormenta il pensiero.*

*Tu mi chiedi o mio ben.*

*Belle pupille care.*



*Che si peni in amore*, alto y cont.

Arias para voz y cuerdas (para soprano, con la excepción de *Vedi l'ape* que es para tenor), atribuidas a Domenico:

*Che sarà.*

*Vedi l'ape.*

*Dice amor.*

*Ruscelletto ch'è lungi dal mare.*

*Gelo avvampo considero e sento.*

Otras dos árias sin atribución específica:

*Dona pace alle sue pene.*

*Nò nò si può celar.*

Nápoles, Biblioteca del Conservatorio di San Pietro a Maiella:

*Bella rosa adorata*, sop. y cont.

*Sono un alma atormentata*, sop. y cont.

Padua, Biblioteca Antoniana:

*Deb che fate o mie pupille.*

*Quando miro in vostro foco.*

*Rimirai la rosa un dì.*

París, Bibliothèque du Conservatoire:

*Cbi in catene ha il mio core*, sop. y cont.

París, Bibliothèque Nationale:

*Al fin diviene amante.*

(Atribuida a Domenico en una nota del manuscrito. No aparece clasificada como tal en el catálogo publicado.)

(También en Münster Bischöfliche Santini-Bibliothek.)

Parma, Biblioteca palatina, Sezione Musicale (se encuentra en el conservatorio Arrigo Boito):

*Ninfe belle e voi pastori*, sop. y cont.

(Lleva la nota: «Fatta in Livorno dal Sig. Domenico Scarlatti.»)

*Se sai cual sia la pena*, sop. y cont.

Viena, Nationalbibliothek:

Ocho cantatas para sop., dos violines y cont.

*O cual meco, o Nice.*

*Se fedele tu m'adori*

*Dir vorrei*

*Pur nel sonno al men* (texto de Metastasio. Publicada en Roma, de Santis, 1963 en una edición al cuidado de Lino Bienchi. Hay otro Ms. en Roma, Bibl. Cons. di Sta. Cecilia Sign. G. Ms. 491).

*Che vidi, oh ciel.*

*Piangete, occhi dolenti.*

*Tinte anote di sangue.*

*Scritte con falso inganno.*

Washington, Biblioteca del Congreso:

*E pur per mia sventura*, sop. y cont.

*Vadoro o luci belle*, sop. y cont.

### D. Música religiosa

1. *Miserere* (en Sol menor, S.A.T.B., concertino, ripiena duplicado). (Roma, Bibl. Vaticana, Basílica Giulia, V-31; partes independientes, autógrafo; en la ilustración 21 aparece un facsímil).

Gracias a los ejemplos musicales que me envió Mario de Sampayo Ribeiro he podido identificar esta obra como el *Miserere* que se halla en la biblioteca de Elvas mencionado por él. (*A. musica em portugal*, pág. 65).

2. *Miserere* (en mi menor, S.A.T.B., concertino, ripieno duplicado). (Roma Bibl. Vaticana, Basílica Giulia, V-31; partes independientes, alteradas posteriormente, pero que dejan entrever el original.)

3. *Iste confessor* (en Sol mayor, S.A.T.B. continuo de órgano). (Roma Bibl. Vaticana, Basílica Giulia, V-32; partes independientes, partitura y partes adicionales posteriores; Bolonia, Bibl. del Liceo Musicale, Ll. 281.)

4. *Stabat Mater* (en Do menor, 4 S. 2 A. 2 T. y 2 B. coro doble a cinco partes, continuo de órgano). [Bolonia, Bibl. del Liceo Musicale, KK 92 (partitura); Berlín, Preussische Statsbibliothek M b O. 605 (partitura); Viena, Nationalbibliothek 16739. P (partitura); Cambridge, (Mass. George B. Weston (partes independientes); Münster, Bischöfliche Santini-Bibliothek, Sant Hs 3961 (partitura, aunque sin duda alguna no se trata del «original manuscrito» mencionado por Stassof, pág. 61).]

Publicada (Roma, de Santis, 1941) en una edición al cuidado de Bonaventura Somma con un prefacio de Alfredo Casella. (Casella menciona la existencia de una copia manuscrita en el Ospedaletto de Venecia.)

5. *Nisi quia Dominus a 4* (Roma, Basílica Liberiana; Casella, prefacio al *Stabat Mater*).

6. *Missa* (Roma, Basílica Liberiana Casella, *ibid.*).

(Posiblemente se trate de la obra mencionada por Mendel y Reissmann; vol. IX, pág. 72: «In Rom componirte S. Mehrere Kirchenmusiken, eine vierstimmige Messe [1712] und ein *Salve Regina*, sind bekannt T.»).

7. *Salve Regina* (en La menor, sop., alto, continuo de órgano). (Bolonia, Bibl. del Liceo Musicale, KK 93; partitura y partes vocales; falta la segunda mitad de la parte de la soprano).

Editada por Bärenreiter, Kassel, en una edición al cuidado de Loek Hautus.

8. *Magnificat* (en Re menor, S.A.T.B. [continuo]). [Münster, Bischöfliche Santini-Bibliothek, Sant Hs. 39-59 (partitura), con la siguiente nota «...e si crede originale / Il Basso Organico è stato posto da Fortunato Santini»].

9. *Te Deum* (en Do mayor, S.A.T.B., concertino, ripieno duplicado, continuo de órgano) [Lisboa, archivos de la sede de Lisboa, bajo la custodia en la actualidad de Mario de Sampayo Ribeiro (partitura, ms. de finales del siglo XVIII)].

(Sampayo Ribeiro me ha dicho que, según puede recordar, el *Te Deum* que se halla en la biblioteca de Guimaraës es copia de esta obra.)

10. *Motetto per l'ognissanti (Te gloriosus)* (S.A.T.B.) (Lisboa, *Ibid.* (partes independientes, ms. de finales del siglo XVIII).

[Nota, según la opinión de Sampayo Ribeiro «El *Motetto al S. Sacramento ad 8 voci*, y el *Salmo (Laudate) ad 8*, mencionados por Casella en su prefacio al *Stabat Mater*, no son obra de Domenico, sino de Alessandro].

11. *Missa en Quatuor Vocum* (en Sol menor, S.A.T.B.). (Madrid, Palacio Real,



Capilla 102, fols. 103v-138r; partes independientes, copiadas para su uso partiendo de un solo volumen; en la ilustración 23 se ve el facsímil de *Et incarnatus*.

(En un volumen fechado en 1754.)

Publicado (Roma, de Santis, 1961) en una edición al cuidado de Lino Bianchi.

12. Salmos, *Dixit Dominus* y *Lauda Jerusalem*, mencionados por Soler (*Llave de la modulación*, pág. 115) como copiados por él mismo, y en apariencia pertenecientes a Scarlatti. Se desconoce sus paraderos.

13. *Salve Regina* (en La mayor, soprano y cuerdas). [Nápoles, Bibl. del Conservatorio di San Pietro a Maiella, 22-4-2 (la partitura lleva la nota: «Fatta nell'anno 1756»); Bolonia, Bibl. del Liceo Musicale, KK 95. (Partitura, con la nota: «última delle sue composizione fatta in Madrid poco prima di morire», y: «All' Ottimo Amico ed egregio Proffesore in Musica el Sig. Luigi Bandelloni F. Santini.» Otra nota al final añade: «Questa é l'ultima opera di Dom<sup>co</sup> Scarlatti fatta in Madrid poco prima di morire»); Berlín, Preussische Staatsbibliothek Ms. Winttrfeld 13. (Partitura con la nota: «Ultima delle sue opere fatta in Madrid poco prima di morire»); Münster, Bischöfliche Santini-Bibliothek, Sant Hs. 3514 (partitura con la misma nota que la precedente a la que añade lo siguiente: «Fortunato Santini per suo uso».)]

Editada (Colonia, Arno Volk 1960) en una edición al cuidado de Rudolf Ewerhart.





## Apéndice VII

### Obras misceláneas, dudosas y falseadas

#### A. Obras misceláneas atribuidas a Domenico Scarlatti

1. «Los movimientos lentos adicionales tomados del manuscrito de piezas para solo», inidentificados, de los *Twelve Concerto's* de Avison (Londres, 1744). Véase apéndice VC 4.

2. Dos piezas de la colección manuscrita de *Sonate e fughe per cembalo* (Bologna, Bibl. del Liceo Musicale, KK 96, págs. 17-18, 23-26).

La fuga aparece con el número 5 en *Voluntarys and Fugues* (Londres, ca. 1728). (Debo esta identificación, así como las de las adaptaciones de Avison de las K.91, 89 y 81 a Robert Lee).



3. Ten Madrigali a quattro. Florencia, Bibl. del Conservatorio, según Luciani (*Postilla*, pág. 201) Llevan la siguiente nota: «Ridotti in questa guisa da Cicco durante, ma il canto e il basso sono di Domenico Scarlatti.»

4. *Tre Sonate a Violoncello e Basso*. (Bologna, Bibl. del Liceo Musicale KK 410 de autenticidad dudosa.)

5. *Capriccio fugato del Sigr. Scarlatti à dodici*. (Londres, Museo Británico, Eger-ton Ms. 2451, vols. 92v-99r.) Las doce partes no son enteramente independientes. No hay indicación ni de voces ni de instrumentos. Esta misma pieza aparece como *Fuga Estemporánea* en Münster (Bischöfliche Santini Bibliothek Sant Hs 3969 (Partitura S.A.T.B., S.A.T.B. sin letra, para cuerdas), y Sant Hs 3960 como «fuga a 12» (no se

indican ni voces ni instrumentos), presumiblemente atribuidos a Durante. Publicada (Colonia, Hans Gerig, 1969) en una edición cuidada por Paul Winter.

6. Sonatas 10 y 13 en *Veintiséis Sonatas Inéditas*, transcritas por Enrique Granados. Véase apéndice VA 8.

7. Una sonata en *Two Favorite Sonatas...* Londres... J. Cooper (ca. 1792). Véase apéndice VC 21.

### B. Obras para teclado falseadas

1. Fuga en Fa menor (Roseingrave II, pág. 9; Viena G 51. Czerny 200) por Alessandro Scarlatti. (Véase apéndice VC 2.)

2. Cuatro sonatas en Boivin III. (Véase apéndice VC 9.)

Sonata 1 en *Do* mayor.

Sonata 3 en *Fa* mayor.

Sonata 8 en *Do* mayor [éste es el tercer movimiento de la sonata incluida en *Sonate per Cembalo composte dal Sig.<sup>r</sup> Galuppi*. Londres: impreso para I. Walsh... (Debo este descubrimiento a Vere Pilkington).]

Sonata 10 en *Fa* mayor. [Tanto ésta como las anteriores sonatas falseadas de esta colección, y la número 8, podrían descubrirse fácilmente en una colección impresa en el siglo XVIII y debida a otro autor. No las he encontrado en las colecciones de Galuppi de las que he dispuesto. He aceptado a la sonata 6 de este volumen (K.97), no publicada en ningún otro sitio) como obra auténtica de Scarlatti.]

3. (Seis) SONATES / POUR LE CLAVECIN / Par / DON DOM<sup>CO</sup>. SCARLATTI / *Maitre de Clavecin du Prince / des Asturies*. / OPERA IV. / ... / A PARIS. / ...Boivin / Le Clerc... / ... (París, Bibliothèque Nationale.)

Cada una de estas sonatas tiene cuatro movimiento con excepción de la número 4 que tiene cinco. La notación de todas ellas es a dos voces y bajo figurado. La posible autenticidad de estas obras como de Domenico Scarlatti, ha quedado totalmente desacreditada por el hecho de que los siguientes movimientos de hallan en *Songs in the New Opera call'd Pyrrhus and Demetrius (Pirro e Demetrio*, de Alessandro Scarlatti)... (Londres), Walsh, Randall, Hare (ca. 1708).

Sonata 2, primer movimiento: *Sento piu dolce il vento* (pág. 49).

Sonata 2, segundo movimiento: *Ruggiadose odorose violette* (pág. 22).

Sonata 2, tercer movimiento: *Love thoy airy vain Illusion* (pág. 45).

Sonata 4, primer movimiento: *Gentle sighs a while releive us (sic)* (pág. 15).

Sonata 5, tercer movimiento: *Rise o Sun* (pág. 2).

Manfred Bukofzer fue quien me llamó la atención sobre una de estas primeras piezas.

4. Sonata en *Do* mayor (allegro, *Do*), número cinco de RACCOLTA MUSICALE / CONTENENTE / VI. SONATE / PER IL CEMBALO SOLO / ... / *Opera II<sup>da</sup> / a Norimberga. Alle Spese di Giovanni Ulrico Haffner...*; (ca. 1757, Hopkinson, pág. 67).

(Gersetenberg, pág. 36, rechaza esta obra como de Domenico Scarlatti basándose en aspectos estilísticos. En el encabezamiento de esta nota, la única de la colección atribuida a Scarlatti, se dice que era «Cavalliero dell' Habito di Cristo in Madrid.» Parece ser que éste es el origen de las afirmaciones a tal efecto debidas a escritores posteriores.)



5. Sonata en *Fa* mayor (andante, *Do* mayor). (Editada por Newton como la número cuatro, a partir de un manuscrito perteneciente a Charles Wesley, Londres, Museo Británico Add. 35018, fol 55b. Soy de la opinión de que esta sonata es una imitación consciente de ciertas características muy claras del estilo de Scarlatti, debida a alguien muy conocedor de la música italiana de finales del siglo XVIII. Pasajes como los compases 9 a 16 y el tratamiento dado a la dominante y a las séptimas secundarias, hacen que esta obra sea en particular dudosa.

6. Sonata en *Fa* mayor (andante cantábile,  $\frac{6}{8}$ ). (Clementi 2, Czerny 195.) [Gerstenberg (pág. 39) con todo derecho rechaza esta obra como creación de Domenico Scarlatti; probablemente se debe a Clementi.]

7. Sonata en *Fa* mayor (allegro, *alla breve*). (Clemente 12. Czerny 196.) Esta es la sonata 5 de las *XXVII Sonatas para Clave por el Padre Fray Antonio Soler*, Londres: Birchall.

8. Fuga en *La* menor (Viena G 47, Czerny 191). Esta forma parte de la Toccata n.º 10 en el manuscrito Higgs (Yale School of Music), publicada por J. S. Shedlock en *Harpsichord and Organ Music*, de Alessandro Scarlatti, Londres, 1908. Para la historia de esta obra y de la fuga en *Sol* mayor, véanse las notas de Claudio Sartori a *Primo e Secondo Libro di Toccate*, de Alessandro Scarlatti, págs. 140-143.

9. Fuga en *Sol* mayor (Viena G 47, Czerny 192). Forma parte de la *Toccata Settima* del manuscrito Higgs (véase arriba). Aparece como preludio atribuido a Domenico en las ediciones de sus piezas realizadas por Bülow (Leipzig, Peters) y Buonamici (Nueva York, G. Schirmer).

10. *Concerto à cembalo concertato, Violino I<sup>mo</sup>, Violino II<sup>do</sup>, Flauto I<sup>mo</sup>, Flauto II<sup>do</sup>, Corno I<sup>mo</sup>, Corno II<sup>do</sup>, Viola e Basso*. (Berlín, Preussische Staatsbibliothek Mus. ms. 19679.) Desde el punto de vista estilístico no se puede aceptar bajo ningún concepto que esta obra sea creación de Domenico Scarlatti, quizá se deba a Giuseppe.

11. Dos sonatas al final de un manuscrito encuadrado con los dos primeros volúmenes editados por Worgan. (Véase apéndice V C 11 y 15.) Este manuscrito contiene diecinueve sonatas copiadas a mano a finales del siglo XVIII, numeradas en un principio del 13 al 31 (que sin duda alguna forman la continuación de una colección de doce sonatas, bien manuscritas o impresas). Las diecinueve sonatas son K.96, 121, 109, 54, 139, 143, 48, 144, 50, 110, 142, 181, 347, 108, 380, 381, de las cuales únicamente no aparecen las 181, 347, 380 y 381 en el llamado manuscrito Worgan (apéndice VA 5); una sonata de Soler que es la enumerada en el apéndice VII B 7; una sonata en *Do* mayor 3-4 *Presto* y otra sonata en *Do* mayor 9-8 *Prestissimo*.

Ninguna de estas dos últimas puede aceptarse como obra de Scarlatti; están más próximas a Soler. (New Haven, Yale School of Music, Ma 31/Sca 7k/ C 11.)

### C. Obras vocales falseadas

1. Dos cantatas para soprano: *Al fine m'uccidete o miei pensieri* y *Stravagante non è l'amor ch'io sento* (Nápoles, Bibl. del Conservatorio di San Pietro a Maiella, 57-39); aunque catalogadas como obras de Domenico Scarlatti, en el manuscrito se atribuyen a Alessandro. Dent las incluye en su catálogo de obras de Alessandro.

2. *Canzone per Alto*. (Eitner dice que se encuentran en Berlín, en el Preussische

Staatsbibliothek, en la colección Wagener. En 1938, esta obra no se hallaba en dicha biblioteca.)

3. Motete *Memento Domine David*. (Londres, Museo Británico, Egerton Ms. 2451, fol. 65.) (Esta misma obra, en el Add. 14166, se atribuye a Alessandro. Dent no la enumera.)

4. Opera *Didone Abbandonata* (Roma 1724) con texto de Metastasio. No he podido encontrar ninguna referencia del siglo XVIII sobre la posibilidad de que Domenico pusiera música a esta obra. Las referencias más recientes, como son las de Bouvier y Brunelli (*Tutte le opere di Pietro Metastasio*), se basan sin duda alguna en un error. Burney (*Memoirs of ...Metastasio*, vol. I, pág. 36) dice que se estrenó en Roma con música de Domenico Sarro, el compositor de su *première* en Nápoles, en 1724. Véase capítulo V, nota 34.

5. Tres arias: *Sparge al Mare*, *Passagier che fa ritorno*, e *Inmagini dolenti*, de Giuseppe Scarlatti.

*Sparge al Mare* y *Passagier che fa ritorno*, de la obra *Merope*, de Giuseppe Scarlatti (Roma, 1740), se cantaron en Londres el 31 de octubre de 1741 en el *pasticcio* *Alessandro in Persia* y Burney las atribuyó a Domenico Scarlatti (*A General History of Music*, vol. II, pág. 838.) Burney (*Ibid.*, pág. 840) también atribuye a Domenico el aria *Inmagini dolenti*, de la ópera *Arminio in Germania*, debida a Giuseppe (Florenzia, 1741), la cual se cantó en Londres el 20 de abril de 1742, en el *pasticcio* *Meraspero l'Olimpiade*. (Véase Walker, pág. 195).



## Bibliografía

La siguiente bibliografía sólo incluye aquellas obras que me han sido de alguna utilidad al preparar este libro. No intenta ser ni una lista completa de las publicaciones sobre Domenico Scarlatti, ni incluir obras totalmente basadas en las fuentes ya mencionadas aquí, ni perpetuar los títulos de trabajos de valor dudoso. A menos que se indique lo contrario, las ediciones enumeradas son aquellas a las que hago referencia en este libro.

(Accademia Musicale Chigiana.) *Gli Scarlatti (Alessandro-Francesco-Pietro-Domenico-Giuseppe)*. Siena, 1940.

Adami da Bolsena, Andrea. *Osservazioni per ben regolare il Coro dei Cantori della Cappella Pontificia*. Roma, 1711.

Addison, Joseph. *Remarks on several parts of Italy, and c. In the Years 1701, 1702, 1703*. 5th ed.; Londres, 1736.

Ademollo, Alessandro, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. Roma, 1888.

Agricola, J. F. *Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, ... mit Erläuterungen und Zusätzen von Johann Friedrich Agricola*. Berlín, 1757.

Almeida, Fortunato de. *História de Portugal*. Coimbra, 1922-1926.

Alvarez de Colmenar, Juan. *Annales d'Espagne et de Portugal*. Amsterdam, 1741.

Anglès, Higiní. (Véase Soler, Antoni; *Sis Quintets*.)

—. «Das spanische Volkslied», *Archiv für Musikforschung*, III (1938), págs. 331-362.

Annuzio, Gabriele D'. *Leda senza Cigno*. Milán, 1916.

Argenson, R. L. de V. de P., marqués de. *Mémoires et journal inédit du Marquis d'Argenson*. París, 1857-1858.

Armstrong, Edward. *Elisabeth Farnese*. Londres, 1892.

Aulnoy, Madame d'. *Relation du Voyage d'Espagne*, con una introducción y notas de R. Foulché-Delbosc. París, 1926.

Avison, Charles. *An Essay on Musical Expression*. Londres, 1752.

Bach, C. P. E. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*. Berlín, 1759, 1762. (Reimpresión facsímil, Leipzig, 1957.)

—. *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*, trad. y edición de William J. Mitchell. New York, 1948.

Bach, J. S. *Keyboard Practice Consisting of an Aria with Thirty Variations*. Ed. de Ralph Kirkpatrick. New York, 1938.

- . *Werke. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft zu Leipzig*. Leipzig, 1851-1899. (Reimpresión Ann Arbor, 1947.)
- Bain, F. W. *Christina, Queen of Sweden*. Londres, 1890.
- Baini, Giuseppe, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1828.
- Ballesteros y Beretta, D. Antonio. *Historia de España*. Barcelona, 1919-1941.
- Barcia, A. M. *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la sección de estampas y de bellas artes de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1901.
- Baretti, Joseph. *An Account of the Manners and Customs of Italy*. 2.ª ed.; Londres, 1769.
- . *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain, and France*, 3.ª ed.; Londres, 1770.
- Basso, A. *La formazione storica ed estetica della storia di Domenico Scarlatti*, Universidad de Turín, 1957.
- Bauer, Luise. *Die Tätigkeit Domenico Scarlattis und der italienischen Meister in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Spanien*. (Discurso inaugural inédito, Munich, 1933.)
- Beckfor, William. *The Travel-Diaries of William Beckford of Fontbill*. Cambridge, 1928.
- Berwick, M. del R. F. y O., 16. duquesa de Alba, 9. duquesa de. *Documentos escogidos del archivo de la casa de Alba*. Madrid, 1891.
- Blainville, ( ) de. *Travels through Holland, Germany, Switzerland, but especially Italy*. Londres, 1757.
- Bogianckino, Massimo. *L'Arte Clavicembalistica di Domenico Scarlatti*. Roma, 1956.
- Bonaventura, Arnaldo. *Bernardo Pasquini*, Roma, 1923.
- Borrero, Consolación Morales, *Fiestas reales en el Reinado de Fernando VI. Manuscrito de Carlos Broschi Farinelli*, Madrid, 1972.
- Bouvier, René, *Farinelli, le chanteur des rois*, París, 1943.
- Branco, M. B. *Portugal na epocha de D. João V*. 2.ª ed.; Lisboa, 1886.
- Brinckmann, A. E. *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. I. Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*. Berlín —Neubabelsberg (1919).
- Brosses, Charles de. *Lettres familières sur l'Italie*. París, 1931.
- Burnet, Gilbert. *Some Letters, Containing An Account of what seemed most Remarkable in Travelling through Switzerland, Italy, ...Germany, ...in the Years 1685 and 1686*. 2.ª ed.; Rotterdam, 1687.
- Burney, Charles. *A General History of Music*. Ed. de Frank Mercer. Nueva York, 1935.
- . *Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio*. Londres, 1796.
- . *The Present State of Music in France and Italy*. Londres, 1771.
- . *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces*, Londres, 1773.
- Cabanès, Docteur. *Le Mal Héréditaire (vol. II). Les Bourbons d'Espagne*. París, 1927.
- Caimo, Norberto. *Voyage d'Espagne, fait en l'année 1755*. (Traducción abreviada de *Lettere d'un vago Italiano ad un suo amico*, Milano, 1760-1767.) París, 1772.
- Cametti, Alberto. «Carlo Sigismondo Capeci (1652-1728), Alessandro e Domenico Scarlatti e la Regina di Polonia in Roma», *Musica d'Oggi*, XIII (1931), págs. 55-64.
- . «I cembali del Cardinale Ottoboni», *Musica d'Oggi*, VIII (1926), págs. 339-341.
- . «Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma», *Nuova Antologia*, octubre, 1911.
- . «Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria di Aracoeli (1583-1848)», *Rivista Musicale Italiana*, XXVI (1919), págs. 441 y ss.
- Carini, Isidoro. *L'Arcadia dal 1690 al 1890*. Roma, 1891.
- Carmena y Millán, D. Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros días*. Madrid, 1878.
- Casaglia, Ferdinando. *Per le onoranze di Bartolommeo Cristofori*. Florencia, 1876.



- Casanova, Jacques. *Mémoires*. París: Garnier (1880).
- Celani, Enrico. «I cantori della Cappella Pontificia nei secoli XVI-XVIII», *Rivista Musicale Italiana*, XVI (1909), págs. 55-112.
- . «Il primo amore di Pietro Metastasio», *Rivista Musicale Italiana*, XI (1904), págs. 228-264.
- Cian, Vittorio. *Italia e Spagna nel secolo XVIII*. Turín, 1896.
- Clarke, Edward. *Letters concerning the Spanish Nation, written at Madrid during the years 1760 and 1761*. Londres, 1763.
- Conti, Giuseppe. *Firenze dai Medici ai Lorena*. Florencia, 1909.
- Cormatin, P. M. F. D., barón de. *Voyage du ci-devant duc du Chatelet en Portugal*. Revisado por J. F. Bourgoing. París, VI (1797).
- Cotarelo y Mori, Emilio. *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid, 1917.
- Coxe, William. *Memoirs of the Kings of Spain of the House of Bourbon, ...1700 ...to ...1788*. 2.<sup>a</sup> ed.; Londres, 1815.
- Crescimbeni, G. M. *L'Arcadia*. Roma, 1711.
- . *Notizie Istoriche degli Arcadi Morti*. Roma, 1721.
- Croce, Benedetto. *Storia del Regno di Napoli*. Bari, 1931.
- . «I teatri di Napoli nei secoli XV-XVIII». *Archivio storico per le province Napoletane*, XIV-XVI (1889-1891).
- Chase, Gilbert. *The Music of Spain*. Nueva York, 1941.
- Chedlowski, Casimir von. *Neapolitanische Kulturbilder XIV-XVIII. Jahrhundert*. 2.<sup>a</sup> ed.; Berlín, 1920.
- Choi Seunghyun. *Newly Found Eighteenth Century Manuscripts of Domenico Scarlatti's Sonatas and their Relationship to other Eighteenth and Early Nineteenth Century Sources*. Tesis doctoral, Universidad de Wisconsin, 1947. Ann Arbor, 1981.
- Choron, A. E., y Fayolle, F. *Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs*. París, 1810-1811.
- Chrysander, Friedrich. *G. F. Händel*. 2.<sup>a</sup> ed.; Leipzig, 1919.
- Dalrymple, William. *Travels through Spain and Portugal in 1774*. Londres, 1777.
- Danvila y Burguero, Alfonso. *Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza. (1713-1748)*. Madrid, 1905.
- Defoe, Daniel. *Memoirs of Capt. George Carleton*. Edimburgo, 1808.
- Della Corte, Andrea. «Alessandro Scarlatti», *Enciclopedia Italiana*, XXXI, págs. 5-7.
- . «Tetide in Sciro, L'Opera di Domenico Scarlatti ritrovata», *La Rasegna Musicale*, XXVII (1957, págs. 281-289).
- Dent, E. J. *Alessandro Scarlatti, his Life and Works*. Londres, 1905.
- Desdevises du Dezert, G. N. *L'Espagne de l'ancien régime*. París, 1897-1904.
- Deutsch, Otto Erich. *Music Publishers' Numbers*. London, 1946. *D. João V. Conferencias e estudos comemorativos do segundo centenario de sua morte (1750-1950)*. Lisboa, 1952.
- Dominici, Bernardo de', *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti Napoletani*. Nápoles 1742-1744.
- Doria, Gino, *Storia di una capitale: Napoli dalle origini al 1860*. Nápoles, 1935.
- Dotto, Paolo. «Gaspere, A. Scarlatti il palermitano», *Musica d'Oggi*, XVII (1935), págs. 383-386.
- Duclos, C. P. *Mémoires*. París, 1791.
- Dumouriez, C. F. D. *État Présent du Royaume de Portugal en... 1766*. Lausanne, 1775.
- Eitner, Robert. *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon*. Leipzig, 1900ff. *Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti*. Roma, 1936.
- Fabri, Mario. *Alessandro Scarlatti e il Principe Ferdinando de'Medici*. Florencia, 1961.
- Faustini-Fasini, Eugenio. «Gli astri maggiori del "bel canto" Napoletano —Il Cav. Nicola Grimaldi detto "Nicolino"—», *Note d'archivio per la storia musicale*, XII (1935), págs. 297ff.

- Fernán-Núñez, conde de. *Vida de Carlos III*. Madrid, 1898.
- Ferrero, Mercedes Viale. *Filippo Juwarra, Scenografo e Architetto teatrale*. (Turín, 1970.)
- Fienga, Pasquale, «Giuseppe Scarlatti et son incertaine ascendance directe», *Revue Musicale*, XIII (1932), págs. 113-118.
- . «La véritable patrie et la famille d'Alessandro Scarlatti (Dernières recherches et documents inédits)», *Revue Musicale*, X (1929), págs. 227-236.
- Filippo Juwarra*. (Véase Vecchi di Val Cismón.)
- Flood, W. H. G. «Domenico Scarlatti's Visit to Dublin, 1740-1, from notes contributed by W. H. Grattan Flood», *Musical Antiquary*, I (abril, 1910), págs. 178-181.
- Flórez, Enrique. *Memoria de las Reynas catholicas*. 3.ª ed.; Madrid, 1790.
- Florimo, Francesco. *La scuola musicale di Napoli*. Nápoles, 1880-1882.
- Frati, Lodovico. «Farrinello a Bologna», *La Cultura Musicale*, I (1922), págs. 91-98.
- Friedrich II der Grosse. *Ceuvres de Frédéric le Grand*. Berlín, 1846-1857.
- Gaceta de Madrid*, 1729-1757.
- Galeazzi, Francesco. *Elementi teorico-practici di Musica con un Saggio sopra l'Arte di suonare il Violino*. Roma, 1791.
- García Rives, Angela. *Fernando VI y Doña Bárbara de Braganza (1748-1759)*. Madrid, 1917.
- Gaspari, Gaetano. *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*. Bologna, 1890-1895.
- Gasparini, Francesco. *L'Armonico Pratico al Cimbalo*, 4.ª ed.; Venecia, 1745.
- Gazeta de Lisboa Occidental*. 1715-1729.
- Geminiani, Francesco. *The Art of Accompaniament ...Opera 11th*. Londres (s.f.).
- . *The Art of Playing on the Violin ...Opera IX*. Londres (s.f.).
- . *Rules for playing in a true Taste ...Opera VIII*. Londres (s.f.).
- . *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. Londres, 1749.
- Gerber, E. L. *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1790-1792.
- . *Neues Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Leipzig, 1812-1814.
- Gerstenberg, Walter. *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*. (...dazu Notenbeilage in besonderem Heft.) Regensburg (1933). Giacomo, Salvatore di. *Il Conservatorio di Sant'Onofrío a Capuana e quello di S. M. della Pietà dei Turchini. (I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli.)* Palermo, 1924.
- . *Il Conservatorio dei Poveri Di Gesù Cristo e quello di Loreto. (I quattro antichi conservatorii di musica di Napoli.)* Palermo, 1928. Gleichen, C.-H., barón de. *Souvenirs*. París, 1868.
- Goethe, J. W. von. *Goethes Italienische Reise*, Besorgt von Hans Timotheus Kroeber. Leipzig, 1913.
- Goldschmidt, Hugo. *Die Lehre von der vokalen Ornamentik. Erster Band: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks*. Charlottenburg, 1907.
- Grottanelli, L. «Una Regina di Polonia in Roma», *Rassegna nazionale*, XLI-XLII (1888).
- Haböck, Franz. *Die Gesangskunst der Kastraten. Erster Notenband: A. Die Kunst des Cavaliere Carlo Broschi Farinelli. B. Farinelli's berühmte Arien*. Viena 1923.
- . *Die Kastraten und ihre Gesangskunst*. Stuttgart, Berlín & Leipzig, 1927.
- Hamilton, Mary Neal. *Music in Eighteenth Century Spain*. Urbana, 1937.
- Harding, R. E. M. *The Piano-Forte*. Cambridge, 1933.
- Hautus, Loek. «Beitrag zur Datierung der Klavierwerke Domenico Scarlatti», *Die Musikforschung* (1973), págs. 59-61.
- . «Zu dem Domenico Scarlatti sugeschrieben *Capriccios fugato a dodici*», *Die Musikforschung* (1971), págs. 294-295.
- Hawkins, John. *A General History of the Science and Practice of Music*. Nueva ed.; Londres, 1875.
- Heinichen, J. D. *Der Generalbass in der Composition*. Dresde, 1728.
- Herrando, Joseph. *Arte, y puntual Explicación del modo de Tocar el Violín con perfección, y facilidad*. (Madrid, 1756-1757.)



- Historical Register, The*. Vol. XIV (1729). Londres (s.f.)
- Hopkinson, Cecil. «Eighteenth-century Editions of the Keyboard Compositions of Domenico Scarlatti (1685-1757)», *Edinburgh Bibliographical Society Transactions*, Vol. III, Part. I (1948-1949), págs. 47-71.
- Ivo, Julio. *O monumento de Mafra*. Oporto, 1930.
- João V. (Véase D. João V.)
- Johnsson, Bengt. «Eine unbekannte Sonate von Domenico Scarlatti», *Die Musikforschung*, XXXIV (1981), págs. 309-310.
- Juvarra, Filippo. (Véase Vecchi di Val Cisman.)
- Kany, C. E. *Life and Manners in Madrid 1750-1800*. Berkeley, 1932.
- Kastner, Santiago. *Carlos de Seixas*. Coimbra (1947).
- . *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*. Lisboa, 1941.
- Keene, Benjamin. *The Private Correspondence of Sir Benjamin Keene, K. B.* Cambridge, 1933.
- Kirkpatrick, Ralph. «Scarlatti Revisited in Parma and Venice», *Notes, The Quarterly Journal of the Music Library Association*, XXVII (septiembre 1971), págs. 5-15.
- . «Who Wrote the Scarlatti Sonatas», *Notes, The Quarterly Journal of the Music Library Association*, XXIX (marzo 1973), págs. 426-431.
- Kirnberger, J. P. *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Zweyter Theil Berlín y Königsberg, 1776.
- Klenze, Camillo von. *The Interpretation of Italy, during the last two centuries*. Chicago, 1907.
- Körte, Werner. *Der Palazzo Zuccari in Rom*. Leipzig, 1935.
- Krebs, Carl. «Die Privatkanpellen des Herzogs von Alba», *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, IX (1893), págs. 393-407.
- Labat, p. *Voyages du P. Labat de l'ordre des Ff. Prescheurs, en Espagne et en Italie*. Amsterdam, 1731.
- Laborde, J. B. de. *Essai sur la Musique Ancienne et Moderne*. París, 1780.
- Lambertini, Michelangelo. «Portugal», Lavignac-Laurencie, *Encyclopédie de la Musique*, Sec. I, vol. IV, págs. 2401-2469.
- Laparra, Raoul. «La musique et la danse populaires en Espagne», Lavignac-Laurencie, *Encyclopédie de la Musique*, Sec. I, vol. IV, págs. 2353-2400.
- Lasses, Richard. *An Italian Voyage, or a Compleat Journey through Italy*. Londres, 1698.
- Lavignac, Albert, and Laurencie, Lionel de la. *Encyclopédie de la Musique*. París, 1913-1931.
- Lee, Vernon. *Studies of the Eighteenth Century in Italy*. Londres, 1880.
- Leichtentritt, Hugo. *Händel*. Stuttgart-Berlín, 1924.
- Ligi. B. «La cappella musicale del Duomo d'Urbino», *Note d'archivio per la storia musicale*, II (1925).
- Lima Cruz, M. A. *Carlos de Seixas (1704-1742)*. Lisboa, 1943.
- (Limojon) de St. Didier, (A. T.) *The City and Republick of Venice*. Londres, 1699.
- Loewenberg, Alfred. *Annals of Opera, 1597-1940*. Cambridge, 1943.
- Longo, Alessandro. *Domenico Scarlatti e la sua figura nella storia della musica*. Nápoles, 1913.
- . «Observations sur la valeur historique des compositions pour clavecin de Dominique Scarlatti». *Congrès international d'histoire de la musique*. París, 1900.
- Lorenz, Alfred. *Alessandro Scarlatti's Jugendoper*. Augsburg. 1927.
- Lorenzoni, Antonio. *Saggio per ben sonare il Flauto traverso*. Vicenza, 1779.
- Louville, D. A. d'A., marqués de. *Mémoires secrètes sur l'établissement de la Maison de Bourbon en Espagne*. París, 1818.
- Luciani, S. A. «Alla scoperta degli autografi di Domenico Scarlatti», *Archivi*, Serie III, Anno II (1935), Fascicolo IV.

- . *Domenico Scarlatti*. Florencia, 1939.
- . «Domenico Scarlatti», *Enciclopedia Italiana*, XXXI, 7-9.
- . *Domenico Scarlatti*. Turín, 1939.
- . «Postilla Scarlattiana», *La Rassegna Musicale*, XLIV (1940), págs. 200-203.
- . «Un'opera inedita di Domenico Scarlatti», *Rivista Musicale Italiana*, XLVIII (1946), págs. 433-445.
- Lustig, Renzo. «Filippo Juvarra scenografico», *Emporium*, LXIII (1926), págs. 246-253.
- . «Per la cronistoria dell'antico teatro musicale. Il Teatro della Villa Medicea di Pratolino», *Rivista Musicale Italiana*, XXXVI (1929), págs. 259-266.
- Luynes, (C. P. d'A.) duque de. *Mémoires... (1735-1758)*. París, 1860-1865.
- Mainwaring, John. *Memoirs of the Life of the Late George Frederic Handel*. Londres, 1760.
- Malinowski, Wladyslaw. «O teatrze królowej Marii Kazimiery, Domenico Scarlattimi kilku innych sprawach z Michalem Bristigerem», *Ruch Muzyczny*, XX/13 (1976), págs. 2-6.
- Malipiero, G. F. «Domenico Scarlatti», *Musical Quarterly*, XIII (1927), págs. 476-488.
- Mancini, Giambattista. *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. 3.<sup>a</sup> ed.; Milán, 1777.
- Manfredini, Vincenzo. *Regole Armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere la musica*. 2.<sup>a</sup> ed.; Venecia, 1797.
- (Marcello, Benedetto.) *Il Teatro alla Moda*. (Venecia, 1720.)
- Marpurg, F. W. *Anleitung zum Clavierspielen*. Berlín, 1755.
- . *Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik*. Berlín, 1754-1778.
- . *Kritische Briefe*. Berlín, 1760-1763.
- Martini, G. B. *Storia della Musica*. Bologna, 1757-1781.
- Maugham, H. N. *The Book of Italian Travel, 1580-1900*. Nueva York y Londres, 1903.
- Mazza, José. *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Como prefacio y notas de José Augusto Alegria (Lisboa), 1944-1945.
- MdCredie, A. D. «Domenico Scarlatti and his Opera *Narciso*», *Acta Musicologica*, XXXIII (1961), pág. 19-29.
- Mead, W. E. *The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Boston y Nueva York, 1914.
- Mendel, Hermann, y Reissmann, August. *Musikalisches Conversations-Lexikon, Ergänzungsband*. Berlín, 1883.
- Mereaux, Amédée. *Les clavecinistes de 1637 à 1790*. París, 1867.
- Metastasio, Pietro. *Tutte le opere...*, a cura di Bruno Brunelli. Milán (1943-1954).
- Misson, F. M. A *New Voyage to Italy*. 5.<sup>a</sup> ed.; Londres, 1739.
- Mitjana, Rafael. «La musique en Espagne», Lavignac-La Laurencie, *Encyclopédie de la Musique*, Sec. I, vol. IV, págs. 1913-2351.
- Mizler (von Kolof), L. (C.) *Neu eröffnete musikalische Bibliothek*. Leipzig, 1739-1754.
- Molmenti, Pompeo. *La storia di Venezia nella vita privata*. 6.<sup>a</sup> ed.; Bérgamo, 1926.
- Monnier, Philippe. *Venise au XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, 1908.
- Montalto, Lina. «Fra virtuosi e musicisti nella Corte del Cardinal Benedetto Pamphili». *Rivista Italiana del Dramma*, Anno V, vol. I, Nos. I, 2 (enero-marzo, 1941).
- Montesquieu, Charles de Secondat, baron de La Bréde y de. *Œuvres complètes (Bibliothèque de la Pléiade)*. París (1949).
- Moratin. L. F. *Obras póstumas*. Madrid, 1867.
- (Morei, M. G.) *Memorie istoriche dell'Adunanza degli Arcadi*. Roma, 1761.
- Morel-Fatio, A. P. V. *Grands d'Espagne et petits princes allemands au XVIII<sup>e</sup> siècle. (Études sur l'Espagne—Deuxième Série.)* París, 1890.
- Natali, Giulio. *Il settecento. (Storia letteraria d'Italia, VIII.)* Milán, 1929.
- Newton, Richard. «The English Cult of Domenico Scarlatti», *Music and Letters*, XX (1939), págs. 138-156.



Nin, Joaquín. «The Bi-centenary of Antonio Soler», *The Chesterian*, XI (enero-febrero, 1930). págs. 97-103.

Noailles, A. M., duque de. *Mémoires*. París, 1777.

Oliveira Martins, J. P. *Historia de Portugal*. Lisboa, 1880.

Pagano, Roberto, y Bianchi, Lino. *Alessandro Scarlatti*. Turín, 1972. Pagano, Roberto. «Le origini ed il primo statuto dell'unione dei musicisti intitolata a Santa Cecilia in Palermo», *Rivista Italiana de Musicologia*, X (1975), págs. 545-563.

Pavan, Giuseppe. «Il Teatro Capranica», *Rivista Musicale Italiana*, XXIX (1922), págs. 425-444.

Penna, Lorenzo. *Li primi Albordi musicali per li principianti della musica figurata*. Bolonia, 1672.

Perth, James, Earl of. *Letters*. Londres, 1845.

Pestelli, Giorgio. *Le Sonate di Domenico Scarlatti*, Turín, 1962.

Picquot, Louis. *Boccherini; notes et documents nouveaux par Georges de Saint-Foix*. París, 1930.

Pincherle, Marc. *Corelli*. París, 1933.

—. *Antonio Vivaldi et la musique instrumentale*. París, 1948.

Pöllnitz, K. L., Freiherr von. *The Memoirs of Charles-Lewis, Baron de Pöllnitz*, Londres, 1737-1738.

Prota-Giurleo, Ulisse. *Alessandro Scarlatti «il palermitano»*. Nápoles, 1926.

Puliti, Leto. *Cenni storici della vita del serenissimo Ferdinando dei Medici. (Estrato dagli Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze.)* Florencia, 1874.

Quantz, J. J. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlín, 1752.

Radcliffe, Philip. «The Scarlattis: Alessandro, Domenico», *The Heritage of Music*, ed. de Hubert J. Foss, II, págs. 28-34. Londres (1927-1934).

(Ranft, Michael.) *Merkwürdige Lebensgeschichte aller Cardinäle der Röm. Cathol. Kirche*. Regensburg, 1768-1781.

Rávago, P. Francisco de. *Correspondencia reservada e inédita*. Madrid, 1936?

Re, Emilio. «La dimora romana di Maria Casimira regina di Polonia», *Capitolium*, II (1926-1927), págs. 160-167.

Ress, Abraham. *The Cyclopaedia or Universal Dictionary of Arts, Sciences and Literature*. Londres, 1819.

Ricci, Corrado. *Vita barocca*. Milán, 1904.

Richelieu, L. F. A. du P., duque de. *Mémoires*. París, 1793.

*Rime di Diversi Autori per lo Nobilissimo Dramma del Tolomeo, et Alessandro Rappresentato nel Teatro Domestico della Sacra Real Maestà di Maria Casimira Regina di Polonia*. Roma, 1711.

Roberti, Giulio. «La musica in Italia nel secolo xviii, secondo le impressioni di viaggiatori stranieri», *Rivista Musicale Italiana*, VII (1900), págs. 698 y ss. VIII (1901), págs. 519 y ss.

Rodocanachi, E. P. *Les infortunes d'une petite fille de Henry IV, Marguerite d'Orléans*. París, 1902?

Rolandi, Ulderico. *Per una bio-bibliografia di D. Scarlatti*. Roma, 1935.

Rolland, Romain. *Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*. París, 1895.

Sabbatini, L. A. *Elementi Teorici della Musica colla Pratica de' medesimi*. 2.ª ed.; Roma, 1795.

Sacchi, Giovenale. «Vita del Cav. Don Carlo Broschi», *Raccolta Ferrarese di opuscoli*, XV, págs. 29 y ss., 1784.

Saint-Simon, L. de R., duque de. *Mémoires*. París: Hachette, 1879-1928.

Sainz de Robles, Federico. *Historia y estampas de la villa de Madrid*. Madrid y Barcelona, 1933?

Salazar, Adolfo. «Los Scarlattis», *Nuestra Musica*, Año III, n.º 12 (octubre, 1948), págs. 231-240.

- Sampayo Ribeiro, Mario de. *A musica em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa, 1936.
- . *Do sítio de Junqueira*. Lisboa, 1939.
- . «El -Rei D. João, o quinto, e a musica no seu tempo», *D. João V*, págs. 65-89, Lisboa, 1952.
- Sandberger, Adolf. «Beziehungen der Königin Christine von Schweden zur italienischen Oper und Musik», *Bulletin de la Société «Union Musicologique»*, V (1925), págs. 121-173.
- . «Zur älteren italienischen Klaviermusik», *Jahrbuch Peters*, 1918, págs. 17 y ss.
- Sartori, Claudio. «Gli Scarlatti a Napoli. Nuovi contributi», *Rivista Musicale Italiana*, XLVI (1942), págs. 373-390.
- «Scarlatti», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, 1980.
- Scarlatti, Alessandro. *Primo e secondo libro di toccate*. (Ed. de Ruggero Gerlin, con un estudio biográfico y bibliográfico de Claudio Sartori.) (*I Classici Musicali Italiani*, XIII) Milán, 1943.
- Schenker, Heinrich. *Das Meisterwerk in der Musik*. Munich, 1925, 1926, 1930.
- Schumann, Robert. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1914.
- Scott, H. A. «London Concerts from 1700-1750», *Musical Quarterly*, XXIV (1938), págs. 194 y ss.
- Shedlock, J. S. «The Harpsichord Music of Alessandro Scarlatti», *Sammelbände der I. M. G.*, VI, págs. 160-178, 418-422.
- Sheveloff, J. L. *The Keyboard Music of Domenico Scarlatti: A Re-evaluation of the Present State of Knowledge in the Light of the Sources*. Ann Arbor, 1973.
- Sitwell, Sacheverell. *A Background for Domenico Scarlatti*. Londres, 1935.
- . *Southern Baroque Art*. Londres, 1931.
- Soares, Ernesto, y Campos Ferreira Lima, Henrique de. *Dicionário de iconografia portuguesa*. Lisboa, 1947-1950.
- Solar Quintes, N. A. «Documentos sobre la familia de Domenico Scarlatti», *Anuario Musical*, vol. IV. Barcelona, 1949, págs. 137-154.
- . «Músicos de Mariana de Neuburgo y de la real capilla de Nápoles», *Anuario Musical*, XI (1956), págs. 165-193.
- Soler, Antonio. *Llave de la Modulación*. Madrid, 1762.
- . *Sis quintets per a instruments d'arc o clave obligat*, transcripción y revisión por Robert Gerhard. Introducción y estudio de Higiní Anglès. Barcelona, 1933.
- Stassoff, Wladimir. *L'Abbé Santini et sa collection musicale à Rome*. Florencia, 1854.
- Streatfeild, R. A. *Handel*. Londres, 1909.
- Subirá, José. *La música en la casa de Alba*. Madrid, 1927.
- Swinburne, Henry. *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Dublín, 1779.
- Tartini, Giuseppe. *A letter from the late Signor Tartini*. Trad. de Dr. Burney, Londres, 1779; reimpresso, 1913.
- Thieme, Ulrich, y Becker, Felix. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig, 1907-1949.
- Tiby, Ottavio. «La famiglia Scarlatti», *Journal of Renaissance and Baroque Music*, I (junio, 1947), págs. 275-290.
- Tosi, P. F. *Opinioni de' Cantori antichi, e moderni o sieno Osservazioni sopra il Canto figurato*. Bologna, 1723. (Para una traducción al alemán aumentada, véase Agricola, *Anleitung...*)
- . *Observations on the Florid Song*. Trad. de Mr. Galliard. Londres, 1742.
- Townsend, Joseph. *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787*. Londres, 1791.
- Vayrac, Jean de. *État Présent de l'Espagne*. Amsterdam, 1719.
- Vecchi di Val Cismon, C. M., et al. *Filippo Juvarra*. Milán, 1937.
- Vieira, Ernesto. *Dicionario biographico de muscos portugueses*. Lisboa, 1900.
- Vernon, Mrs. H. M. *Italy from 1494 to 1790*. Cambridge, 1909.
- Villars, C. L. H., duque de. *Mémoires du Maréchal de Villars*. París, 1884-1904.
- Waliszewski, Kazimierz. *Marysienka, Marie de la Grange d'Arquien, Queen of Poland*. Trad. de Lady Mary Loyd. Nueva York, 1899.



- Walker, Frank. «Some Notes on the Scarlattis», *The Music Review*, XII (1951), págs. 185-203.
- Walpole, Horace. *The Letters of Horace Walpole*. Oxford, 1903.
- Walther, J. G. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig, 1732.
- Waxel, Platon von. «Portugiesische Musik», Mendel-Reissmann, *Musikalisches Conversations-Lexikon, Ergänzungsband*.
- Wiel, Taddeo. *I teatri musicale veneziani del settecento*. (Estr. del *Archivio Veneto*, 1891-1897.) Venecia, 1897.
- Wolf, Johannes. *Historia de la música*, traducción de Roberto Gerhard, con un estudio crítico de la historia de la música española por Higinio Anglès. Barcelona, 1934.
- Wolff, H. C. *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahardunderts*. Berlín, 1937.
- Zabala y Lera. Pío. *España bajo los Borbones*. Barcelona-Buenos Aires, 1930.
- Zeno, Apostolo. *Poesie Drammatiche*. Venecia, 1744.

## Nota sobre este catálogo<sup>1</sup>

Este catálogo se basa en la cronología de las fuentes principales, la cual se corresponde más o menos, después de 1752, con la cronología probable de las composiciones. Es evidente que cierto número de sonatas en Roseingrave y en Venecia XIV son anteriores a los *Essercizi*, sin embargo, su identificación sólo se puede fundamentar en conjeturas estilísticas. Para una identificación más completa de las fuentes, y una explicación global de la cronología, véase apéndice V A y C y el capítulo VIII.

Los números romanos que están situados bajo el encabezamiento *Sixty Sonatas*, se refieren a la edición que he preparado como complemento de éste libro (Nueva York: G. Schirmer). Bajo el encabezamiento Dirckpatrick aparece la numeración que he adoptado a lo largo de este libro. La adopción de este nuevo sistema de enumeración ha sido necesaria debido a que los números de Longo no indican ni la cronología ni la relación en pareja de sonatas, así como para evitar una serie engorrosa de referencias dobles, tanto a Longo como a la fuente original.

La numeración situada debajo del encabezamiento *Longo* se refiere, por supuesto, a la edición de Alessandro Longo. (Véase apéndice V D 3.) Cuando a un número de Longo precede una S., ésta se refiere al «suplemento» de Longo.

Las indicaciones de ritmo y tempo se han tomado de la fuente original indicada en la columna central. Debido a razones tipográficas, las palabras *alla breve* se han sustituido por la perteneciente a la medida del compás original. Entre las fuentes a veces hay ligeras variantes en la indicación del tempo, que no he intentado incluir en esta tabla.

En las columnas relativas a Venecia, Parma y Münster, los números de los volúmenes se indican con números romanos; en el relativo a Venecia con letras mayúsculas. En Venecia y en Parma, y en mi propia enumeración, catalogo los componentes de un grupo de movimientos unidos entre sí, como a, b, etc., debajo de un nú-

---

<sup>1</sup> Los ejemplos musicales aparecen en el catálogo de la traducción alemana de este libro (Munich, Heinrich Ellermann Verlag). (1972.)



mero arábigo (por ejemplo Venecia XV, 2a, 2b,), sin embargo, para los números de Münster y Viena, he adoptado la numeración de Gerstenberg, que cataloga el primer movimiento de un grupo bajo un solo número arábigo, y sólo añade una letra al segundo (por ejemplo Münster V, 4a).

Para la información sobre los contenidos de Münster y Viena I, estoy en deuda originalmente con Gerstenberg (*Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*), y a su crítica posterior de este libro (*Die Musik Vorschung*, VII, 1954, págs. 342-344). El consultar directamente los manuscritos de Münster y Viena me ha permitido corregir y completar tanto su enumeración de los contenidos como la mía. También he podido obtener una información más exacta sobre las fechas que aparecen en los volúmenes de Münster. Estas fechas son: 1756 (portada de Münster I); 1756-1757, en una nota que precede a las sonatas 51-90 de Münster I («Ultime Sonate per Cembalo di Domenico Scarlatti Composte nel'anno 1756, e 1757, in qui mori»); 1754 (Münster IV para las sonatas K.340, 357, 373, 381, 193; Münster V, portada, con la nota adicional «In Aranjuez» para las sonatas K.374, 377, y 379). Las sonatas K.313, 11, 179, 154, 112, 41 y 20, aunque representadas en el índice con los números 7 a 13, de Münster V, faltan en la actualidad. Después de Münster V 21 aparece un movimiento breve sin numeración que claramente no pertenece a Scarlatti. Hay que hacer notar que los números de catálogo (Santini Hs. 3964-3968) se refieren a Münster V, II, I, IV y III respectivamente.

Un examen atento de los volúmenes de Viena reveló que la fecha de 1752 en Viena G se refiere a K.206, 119, 132, 135; la anotación «1754 A Aranjuez» a las K.375 y 357; y una fecha no enteramente legible (¿1752?) a la K.483. Viena G también contiene la «introduction» de la edición de Roseingrave, aunque sin numerar.

Las notas sobre las atribuciones erróneas hechas por Longo a las fuentes, se basan en el ejemplar que yo tengo de su edición. Sin embargo he descubierto que no son siempre las mismas fechas en reimpressiones diferentes.

## Catálogo de las sonatas de Scarlatti

## Tabla de fuentes principales en orden cronológico aproximado

SIXTY SONATAS	KIRK- PA- TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
				1738				
				<i>Esercizi</i>				
	1	366	re; C; Allegro	1		7	G 53	
	2	388	SOL, $\frac{3}{8}$ ; Presto	2		V 17		
I	3	378	la; <i>alla breve</i> ; Presto	3			G 57	También Venecia XIV a 31
	4	390	sol; C; Allegro	4		V 41		
	5	367	re; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	5				
	6	479	FA, $\frac{3}{8}$ ; Allegro	6				
II	7	379	la; $\frac{3}{8}$ ; Presto	7				
	8	488	sol; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	8		V 40	G 52	
	9	413	re; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	9		V 45		
	10	370	re; $\frac{3}{8}$ ; Presto	10		V 42	A 32	También Venecia XIV 22
	11	352	do; C; —	11		V 8		También Venecia XIV 18
—	12	489	sol; C; Presto	12				También Venecia XIV 59
	13	486	SOL, $\frac{2}{4}$ ; Presto	13				
	14	387	SOL, $\frac{12}{8}$ ; Presto	14				
	15	374	mi; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	15				
III	16	397	SI ♯; <i>alla breve</i> ; Presto	16		V 46		
	17	384	FA, $\frac{3}{8}$ ; Presto	17		V 47	G 58	
IV	18	416	re; C; Presto	18		V 43		También Venecia XIV 33
	19	383	fa; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	19		V 48	A 34	
	20	375	MI, $\frac{2}{4}$ ; Presto	20				
	21	363	RE, $\frac{3}{8}$ ; Allegro	21		V 49	A 35	
	22	360	do; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	22				
	23	411	RE; C; Allegro	23		V 50	A 36	
	24	495	LA; C; Presto	24		V 53		
	25	481	fa ♯; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	25		V 39	A 31	



26	368	LA; $\frac{3}{8}$ ; Presto	26	V 51	A 37	
27	449	si; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	27	V 44	A 33	
28	373	MI; $\frac{3}{8}$ ; Presto	28	V 52	A 38	
29	461	RE; C; Presto	29			
30	499	sol; $\frac{9}{8}$ ; Fuga; Moderato	30	V 13		
<hr/>						
31	231	sol; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	3		G 11	También Venecia XIV 57 (fuentes Longo)
32	423	re; $\frac{3}{8}$ ; Aria	6		G 22	También Viena G 55
33	424	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	7		G 12	Fuentes Longo G 22 Variante en Venecia XIV 43 (fuentes Longo)
34	S. 7	do; $\frac{3}{4}$ ; Larghetto	9		G 18	Fuentes Longo Viena G 18
35	386	sol; C; Allegro	12		G 13	Fuentes Longo Viena G 13
36	245	la; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	24		G 14	También Venecia XIV 25 (Fuentes Longo)
37	406	do; C; Allegro	25		G 3	También Venecia XIV 41 (Fuentes Longo)
38	478	FA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	26		G 49	También Venecia XIV 27 (Fuentes Longo)
39	391	LA; C; Allegro	27		G 5	Fuentes Longo (Fuentes Longo)
40	357	do; $\frac{3}{4}$ ; Minuetto	29		G 6	Fuentes Longo Haslinger # 65 (edición Czerny)
41		do; C; Fuga; Andante moderato	41			Fuentes Longo Viena S 6
42	S. 36	SI $\frac{1}{4}$ ; $\frac{3}{4}$ ; Minuetto	42			
			III 30	V 12	G 50	También Viena G 56
					G 23	Fuentes Longo Viena G 23

KIRK- SIXTY SONATAS	TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
				1742 <i>Venecia</i> XIV				
VII	43	40	sol, $\frac{12}{8}$ ; Allegro assai	1	III 7			
	44	432	FA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	2	II 20	III 68	F 16 G 43	
	45	265	RE; $\frac{12}{8}$ ; Allegro	3				
VIII	46	25	MI; <i>alla breve</i> ; Presto	4	II 15	III 13	E 12	
	47	46	SI ♯; C; Presto	5	III 11			
	48	157	do; $\frac{3}{8}$ ; Presto	6	II 24			Fuentes Longo incorrectas Venecia I 6
49	301	DO; <i>alla breve</i> ; Presto	7	III 5				También Venecia II 12 (Fuentes Longo)
50	440	fa; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	8					
51	20	MI ♯; C; Allegro	9					
XII	52	267	re; C; Andante moderato	10	III 22	III 21	E 19	
IX	53	261	RE; <i>alla breve</i> ; Presto	11	VI 13	III 69	F 17	
	54	241	la; $\frac{12}{8}$ ; Allegro	12	III 20	V 57	G 4	
X	55	335	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	13	III 1	III 67	F 15	
	56	356	do; $\frac{12}{8}$ ; Con spirito	14	II 25			
	57	S. 38	SI ♯; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	15	III 12			
58	158	do; C; Fuga	16					
59	71	FA; C; Allegro	17					
60	13	sol; $\frac{3}{4}$ ; —	18					Enumerada como K.11
61	136	la; $\frac{2}{4}$ ; —	19			V 40a		
62	45	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	20					
			21					
			22					Enumerada como K.10 Tempo indicado «Muy presto»
63	84	SOL; $\frac{2}{4}$ ; Capriccio: Allegro	23					
64	58	re; $\frac{2}{4}$ ; Gavota: Allegro	24					
			25					Enumerada como K.36



65	195	LA; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	26				Enumerada como K.38
66	496	SI ♯; C; Allegro	27				
67	32	fa ♯; C; Allegro	28				
68	114	MI ♯; $\frac{3}{8}$ ; —	29				
69	382	fa; $\frac{3}{4}$ ; —	30				
70	50	SI ♯; C; —	31				Enumerada como K.3
71	81	SOL; C; Allegro	32	II 27	V 23	A 17	Enumerada como K.17
72	401	DO; C; Allegro	33				
73	217	do; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	34				
74	94	DO; $\frac{3}{8}$ ; Minuetto	35				
75	53	LA; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	36				
76	185	SOL; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	37				
77	168	sol; $\frac{3}{4}$ ; Presto	38				
		re; $\frac{3}{4}$ ; Moderato è	39				
		cantabile	40				
		$\frac{3}{8}$ ; Minué	41				Enumerada como K.37
			42				
			43				
78	75	FA; $\frac{2}{4}$ ; Giga	44				Variante de K.33, con 17 compases adicionales prefijados
		$\frac{3}{8}$ ; Minué					Giga, tercer movimiento de Ms. Coimbra 58, «Tocata 10»
79	80	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegrissimo	45				Minué ignorado por Longo y Gerstenberg
80		SOL; $\frac{3}{8}$ ; Minué	45b				
81	271	mi; C; Grave	46				
		$\frac{2}{4}$ ; Allegro					
		$\frac{3}{4}$ ; Grave					
82	30	$\frac{3}{8}$ ; Allegro	47				Segundo movimiento de Ms. Coimbra 58, «Tocata 10»
		FA; $\frac{3}{8}$ ; —					
83	S. 31	LA; <i>alla breve</i> ; —	48				
		$\frac{3}{8}$ ; Minué					

KIRK- SIXTY SONATAS	PA- TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
XI	84	10	do; $\frac{3}{4}$ ; —	49				Primer movimiento de Ms. Coimbra 58, «Tocata 10»
	85	166	FA; C; —	50				
	86	403	DO; C; Andante moderato	51				
	87	33	si; $\frac{3}{4}$ ; —	52	II 28			
	88	36	sol; C; Grave	53				
			$\frac{3}{8}$ ; Andante moderato					
			$\frac{2}{4}$ ; Allegro					
	89	211	$\frac{3}{8}$ ; Minué	54				
			re; C; Allegro					
			$\frac{3}{4}$ ; Grave					
			$\frac{3}{8}$ ; Allegro					
	90	106	re; C; Grave	55				
			$\frac{2}{4}$ ; Allegro					
			$\frac{12}{8}$ ; —					
			$\frac{3}{8}$ ; Allegro					
	91	176	SOL; C; Grave	56				
			$\frac{2}{4}$ ; Allegro					
			$\frac{3}{4}$ ; Grave					
			$\frac{3}{8}$ ; Allegro					
	92	362	re; $\frac{3}{4}$ ; —	57				Enumerada como K.31
				58				
	93	336	sol; C; Fuga	59				Enumerada como K.12
				60				
				61				Enumerada como K.52
XII								
	92	FA; $\frac{3}{8}$ ; Minué		Coimbra MS 58				Cuarto movimiento de Ms. Coimbra 58, «Tocata 10» No publicada anteriormente

[illegible]



KIRK- SIXTY SONATAS	PA- TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
111		130	sol; $\frac{1}{2}$ ; Allegro	14	III 17			
112		298	SI $\flat$ ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	15	III 23	V 11	A 9	También Viena G 15
113		345	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	16	II 14	V 34	A 26	
114		344	LA; $\frac{3}{8}$ ; Con spirito è presto	17	III 27	IV 41	B 41	
XV	115	407	do; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	18	III 13	IV 37	B 37	También Viena G 7
XVI	116	452	do; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	19	III 14	IV 38	B 38	También Viena G 34
117		244	do; <i>alla breve</i> ; Allegro	20		V 33	A 25	
118		122	re; <i>alla breve</i> ; Non presto	21	III 9			
XVII	119	415	re; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	22	II 17	III 15	E 14	También Viena G 9
XVIII	120	215	re; $\frac{12}{8}$ ; Allegrissimo	23	II 16	III 14	E 13	También Viena G 41
121		181	sol; $\frac{3}{8}$ ; Allegrissimo	24	III 8			
122		334	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	25	III 10			
123		111	Mi $\flat$ ; <i>alla breve</i> ; Allegro	26	III 21			
124		232	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	27	II 3	V 27	G 17	
125		487	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Vivo	28	II 4	III 11		
126		402	so; $\frac{3}{8}$ ; —	29	II 26	III 17		
127		186	LA $\flat$ ; <i>alla breve</i> ; Allegro	30	II 21	IV 36	B 36	
128		296	si $\flat$ ; <i>alla breve</i> ; Allegro	31	II 29	III 18	E 16	
129		460	do; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	32	I 29			También Venecia I 29
130		190	LA $\flat$ ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	33	II 22	III 16	E 15	
131		300	si $\flat$ ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	34	II 30			
XIX	132	457	DO; $\frac{3}{4}$ ; Cantabile	35	V 5	IV 54	G 35	
XX	133	282	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	36	V 6	IV 55		
134		221	Mi; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	37	II 7	V 59		
135		224	Mi; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	38	II 8	III 12	E 11	Fuentes Longo incorrectas y Venecia XV 39
136		377	Mi; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	39		V 32	G 36	
137		315	RE; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	40	II 6	A 24		
138		464	re; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	41	II 5			

XXII	139	6	do; <i>alla breve</i> ; Presto	<i>Ms. Worgan</i> 27	III 6	También Venecia II 13 (Fuentes Longo)
	140	107	RE; C; Allegro no molto	37	III 25	También Venecia II 16 (Fuentes Longo)
	141	422	re; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	41	V 20	Fuentes Longo incorrectas Viena B 59
	142		fa #; $\frac{12}{8}$ ; Allegro	42		Newton 1
	143		DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	43		Newton 2
	144		SOL; <i>alla breve</i> ; Cantabile	44		Newton 3
<hr/>						
	145	369	RE; $\frac{3}{8}$ ; —	<i>Fitz-william</i> 5		
	146	349	SOL; $\frac{3}{8}$ ; —	7		
<hr/>						
	147	376	mi; C; —	<i>Münster</i> V 22	V 22	Fuentes Longo Viena A 16
<hr/>						
	148	64	la; $\frac{3}{8}$ ; Andante	1752 <i>Venecia</i> I 1	I 1	
	149	93	la; C; Allegro	2	I 2	
	150	117	FA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	3	I 3	
	151	330	FA; $\frac{3}{8}$ ; Andante allegro	4	I 4	B 24
	152	179	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	5	I 5	B 25
	153	445	SOL; $\frac{12}{8}$ ; Vivo	6	I 6	
	154	96	SI ♭; <i>alla breve</i> ; Allegro	7	I 7	
	155	197	SI ♭; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	8	I 8	A 8
	156	101	DO; C; Allegro	9	I 9	
	157	405	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	10	I 10	A 39
	158	4	do; $\frac{3}{8}$ ; Andante	11	I 11	
	159	104	DO; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	12	I 12	Fuentes Longo incorrectas Venecia II 11
	160	15	RE; C; Allegro	13	I 14	
					IV 29	B 29
					IV 30	B 30
					IV 28	B 28

KIRK- SIXTY SONATAS	PA- TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENNA	NOTAS
161	417	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	14	I 13				
162	21	MI $\frac{3}{4}$ ; C; Andante- Allegro-Allegro	15	I 15	IV 26	B 26		
163	63	MI; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	16	I 16	IV 27	B 27		
164	59	RE; $\frac{3}{4}$ ; Andante moderato	17	I 17				
165	52	DO; $\frac{3}{4}$ ; Andante	18	I 18				
166	51	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro <i>ma</i> non molto	19	I 19				
167	329	FA; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	20	I 21	IV 31	B 31		
168	280	FA; <i>alla breve</i> ; Vivo	21	I 20				
169	331	SOL; C; Allegro con spirito	22	I 22	IV 32	B 32		
170	303	DO; <i>alla breve</i> ; $\frac{3}{8}$ ; Andante moderato <i>è</i> cantabile-Allegro	23	I 23				
171	77	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	24	I 24				
172	S. 40	MI $\frac{1}{4}$ ; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	25	I 25	V 28	A 21		
173	447	SI; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	26	I 26	III 9	E 9		
174	410	do; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	27	I 27				
175	429	la; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	28	I 28	III 10	E 10		Enumerada como K. 129
176	163	re; <i>alla breve</i> ; $\frac{3}{8}$ ; Cantabile andante- Allegrissimo	29					
			30	I 30	V 30	A 22		
<hr/>								
177	364	RE; <i>alla breve</i> ; Andante moderato	1752 Venecia					
			II					
			1	VI 27	V 14	A 10		
178	162	RE; $\frac{3}{8}$ ; Vivo	2	VI 28	V 15	A 11		
179	177	sol; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	3	II 1	V 9			
180	272	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro vivo	4	II 2	V 29	G 42		



## XXIX

[illegible]

KIRK- SIXTY- SONATAS	PA- TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
204 b			fa; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	23	IV 23			Gerstenberg 4
205	S. 23		FA; <i>alla breve</i> ; $\frac{12}{8}$ ; Vivo	24	IV 24	III 25	E 23	Fuentes Longo Viena E 23
<hr/>								
				1753				
				Venecia				
				III				
206		257	Mi; <i>alla breve</i> ; Andante	1	V 1	IV 58	B 56	También Viena G 2
207		371	Mi; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	2	V 2			
208	XXIII	238	LA; C; Adagio è cantabile	3	IV 1	IV 42	B 42	
209	XXIV	428	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	4	IV 2	IV 43	B 43	
210		123	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Andante	5	IV 3			
211		133	LA; <i>alla breve</i> ; Andantino	6	IV 6	V 24	A 18	También Viena G 16
212		135	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro molto	7	IV 7	III 23	E 21	
213		108	re; C; Andante	8	IV 13			
214		165	RE; $\frac{12}{8}$ ; Allegro vivo	9	IV 14			
215	XXV	323	Mi; $\frac{3}{4}$ ; Andante	10	IV 25	V 19	G 37	
216	XXVI	273	Mi; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	11	IV 26	V 18	A 13	También Viena G 8
217		42	la; $\frac{3}{4}$ ; Andante	12	IV 27			
218		392	la; $\frac{6}{8}$ ; Vivo	13	IV 28	V 58	A 42	
219		393	LA; <i>alla breve</i> ; Andante	14	IV 29	IV 44	B 44	
220		342	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	15	IV 30			
221		259	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	16	V 3			
222		309	LA; $\frac{6}{8}$ ; Vivo	17	V 4			
223		214	RE; <i>alla breve</i> ; Allegro	18	V 7	II 15		Fuentes Longo incorrectas Venecia III 19
224		268	RE; $\frac{3}{8}$ ; Vivo	19	V 8	II 16		
225		351	DO; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	20	V 9			
226		112	do; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	21	V 10			
227		347	si; $\frac{2}{4}$ ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	22	V 11			
228		399	SI ♯; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	23	V 13	III 22	E 20	
229		199	SI ♯; $\frac{2}{4}$ ; Allegro vivo	24	V 14	II 19		





KIRK- SIXTY SONATAS	PA- TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
XXXI	263	321	mi; <i>alla breve</i> ; Andante	28	VI 19			
XXXII	264	466	Mi; $\frac{3}{4}$ ; Vivo	29	VI 20	III 28	E 26	
	265	S. 32	la; C; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	30	VII 16	V 6b	A 6b	
1753								
Venecia								
				V				
266		48	SI b; C; Andante	1	VII 4	IV 9	B 9	
267		434	SI b; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	2	VII 5	IV 10	B 10	
268		41	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	3	VI 21	III 7	E 7	
269		307	LA; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	4	VI 22	III 8	E 8	
270		459	DO; <i>alla breve</i> ;	5	VI 23	III 29	E 27	
271		155	DO; $\frac{3}{8}$ ; Vivo	6	VI 24	III 30	E 28	
Fuentes Longo incorrectas								
Venecia IV 6								
272		145	SI b; <i>alla breve</i> ; Allegro	7	VI 25			
273		398 <sup>1</sup>	SI b; $\frac{3}{8}$ ; $\frac{9}{8}$ ;	8	VI 26			
Vivo-Moderato								
274		297	FA; <i>alla breve</i> ; Andante	9	VII 1	V 5	A 5	
275		328	FA; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	10	VII 2	V 5a	A 5a	
276		S. 20	FA; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	11	VII 3	V 5b	A 5b	
277		183	RE; <i>alla breve</i> ; Cantabile	12	VII 6	IV 7	B 7	
andante								
278		S. 15	RE; $\frac{9}{8}$ ; Con velocita	13	VII 7	IV 8	B 8	
279		468	LA; <i>alla breve</i> ; Andante	14	VII 8			
280		237	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	15	VII 9			
281		56	RE; $\frac{3}{4}$ ; Andante	16	VII 10	IV 3	B 3	
282		484	RE; <i>alla breve</i> ; $\frac{3}{4}$ ;	17	VII 11	IV 4	B 4	
Allegro-Andante								
283		318	SOL; <i>alla breve</i> ;	18	VII 12	V 4	A 4	
Andante allegro								
284		90	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	19	VII 13	V 4a	A 4a	
285		91	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	20	VII 14	V 6	A 6	



KIRK- SIXTY SONATAS	PAT TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENNA	NOTAS
318		31	FA #; <i>alla breve</i> ; Andante	23	VIII 17	III 33	E 29	
319		35	FA #; $\frac{3}{8}$ Allegro	24	VIII 18	III 34	E 30	
320		341	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	25	VIII 19			
321		258	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	26	VIII 20			
322		483	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	27	VIII 21			
323		95	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	28	VIII 22			
324		332	SOL; <i>alla breve</i> ; Andante	29	VIII 23	IV 18	B 18	
325		37	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	30	VIII 24	IV 19	B 19	
<hr/>								
				1754				
				Venecia				
				VII				
326		201	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	1	VIII 27	II 3		
327		152	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	2	VIII 28	II 4		
328		S. 27	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Andante comodo	3	VIII 25			
329		S. 5	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	4	VIII 26			
330		55	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	5	IX 7	II 7		
331		18	SI $\flat$ ; $\frac{3}{4}$ ; Andante	6	VIII 29			
332		141	SI $\flat$ ; <i>alla breve</i> ; Allegro	7	VIII 30			
333		269	RE; <i>alla breve</i> ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro-Allegretto	8	IX 1			
334		100	SI $\flat$ ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	9	IX 2			
335		S. 10	RE; <i>alla breve</i> ; Allegro	10	IX 8			
336		337	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	11	IX 9			
337		S. 26	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	12	IX 10			
338		87	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	13	IX 11	IV 59	B 57	
339		251	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	14	IX 12	III 1	E 1	
340		105	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	15	IX 13	II 8		
341		140	la; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	16	IX 14	IV 60	B 58	
342		191	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	17	IX 15			
343		291	LA; C; Allegro andante	18	IX 16	IV 63		
344		295	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	19	IX 17	IV 64		
345		306	RE; <i>alla breve</i> ; Allegro	20	IX 18	IV 65		



346	60	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	21	IX 19	IV 66
347	126	sol; <i>alla breve</i> ; Moderato è cantabile	22	IX 20	III 2 E 2
348	127	SOL; $\frac{3}{4}$ ; Prestissimo	23	IX 21	III 3 E 3
349	170	FA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	24	IX 22	
350	230	FA; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	25	IX 23	
351	S. 34	SI ♭; <i>alla breve</i> ; $\frac{3}{8}$ ; Andante-Allegrissimo	26	IX 24	
352	S. 13	RE; <i>alla breve</i> ; Allegro	27	IX 3	
353	313	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	28	IX 4	
354	68	FA; $\frac{3}{8}$ ; Andante	29	IX 5	II 5
355	S. 22	FA; <i>alla breve</i> ; Allegro	30	IX 6	II 6
<hr/>					
356	443	DO; <i>alla breve</i> ; Con spirito	1754		
		andante	<i>Parma</i>		
357	S. 45	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	IX		
			29	IX 29	IV 61 B 59 Fuentes Longo Viena B 59
			30	IX 30	IV 62 B 60 Gerstenberg 5 (Longo incompleta) Fuentes Longo Viena B 60
<hr/>					
358	412	RE; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	1754		
			<i>Venecia</i>		
359	448	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegrissimo	VIII		
360	400	SI ♭; <i>alla breve</i> ; Allegro	1	X 11	
361	247	SI ♭; $\frac{3}{8}$ ; Allegrissimo	2	X 12	
362	156	do; <i>alla breve</i> ; Allegro	3	IX 25	II 9
363	160	do; $\frac{3}{8}$ ; Presto	4	IX 26	II 10
364	436	fa; <i>alla breve</i> ; Allegro	5	IX 27	
365	480	fa; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	6	IX 28	
366	119	FA; $\frac{2}{4}$ ; Allegro	7	X 1	II 1
367	172	FA; $\frac{3}{8}$ ; Presto	8	X 2	II 2
368	S. 30	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	9	X 6	II 11 G 26
369	240	LA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	10	X 7	II 12
			11	X 9	II 13
			12	X 10	II 14
XXXV					
XXXVI					



XXXVIII	395	65	Mi, $\frac{3}{8}$ ; Allegro	8	XI 8	III 44	E 39
	396	110	re; <i>alla breve</i> ; $\frac{9}{8}$ ; Andante	9	XI 9		
	397	208	RE; $\frac{3}{8}$ ; Minué	10	XI 10		
	398	218	DO; $\frac{9}{8}$ ; Andante	11	XI 11	III 37	E 33
	399	274	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	12	XI 12	III 38	E 34
	400	213	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	13	XI 13	III 45	E 40
	401	365	RE; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	14	XI 14	III 46	E 41
XXXIX	402	427	mi; <i>alla breve</i> ; Andante	15	XI 15	III 47	E 42
XL	403	470	Mi; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	16	XI 16	III 48	E 43
	404	222	LA; <i>alla breve</i> ; Andante	17	XI 17	III 49	E 44
	405	43	LA; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	18	XI 18	III 50	E 45
	406	5	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	19	XI 19	III 51	E 46
	407	S. 4	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	20	XI 20	III 52	E 47
	408	346	si; <i>alla breve</i> ; Andante	21	XI 21		
	409	150	si; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	22	XI 22		
	410	S. 43	SI ♯; <i>alla breve</i> ; Allegro	23	XI 23		
	411	69	SI ♯; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	24	XI 24		
	412	182	SOL; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	25	XI 25	III 53	F 1
	413	125	SOL; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	26	XI 26	III 54	F 2
	414	310	RE; <i>alla breve</i> ; Allegro	27	X 3		
	415	S. 11	RE; $\frac{12}{8}$ ; Pastoral. Allegro	28	X 4		
	416	149	RE; $\frac{3}{8}$ ; Presto	29	X 5		
	417	462	RE; <i>alla breve</i> ; Fuga; Allegro moderato	30	X 8		
				1755			
				Venecia			
				X			
	418	26	FA; <i>alla breve</i> ; Allegro	1	XI 27	III 55	F 3
	419	279	FA; $\frac{3}{8}$ ; Più tosto presto che allegro	2	XI 28	III 56	F 4
XLI	420	S. 2	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	3	XI 29	III 57	F 5
XLII	421	252	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	4	XI 30	III 58	F 6
	522	451	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	5	XII 12	II 29	
	423	102	DO; $\frac{3}{8}$ ; Presto	6	XII 13	II 30	
	424	289	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	7	XII 14	II 31	
	425	333	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro molto	8	XII 15	II 32	



KIRK- SIXTY SONATAS	PA- TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
XLIII	426	128	SOL, $\frac{3}{8}$ ; Andante	9	XII 16	II 33		
XLIV	427	286	SOL; C; Presto, quanto sia possibile	10	XII 17	II 34		
	428	131	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	11	XII 18	II 35	G 46	
	429	132	LA; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	12	XII 19	II 36		
	430	463	RE; $\frac{3}{8}$ ; Non presto mà a tempo di ballo	13	XII 1	III 59	F 7	
	431	83	SOL; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	14	XII 2			
	432	288	SOL; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	15	XII 3	III 60	F 8	
	433	453	SOL; $\frac{9}{8}$ ; Vivo	16	XII 4	III 61	F 9	
	434	343	re; $\frac{3}{4}$ ; Andante	17	XII 5	III 62	F 10	
	435	361	RE; C; Allegro	18	XII 6	III 63	F 11	
	436	109	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	19	XII 7	III 64	F 12	
	437	278	FA; $\frac{3}{4}$ ; Andante comodo	20	XII 8	II 27		
	438	381	FA; <i>alla breve</i> ; Allegro	21	XII 9	II 28		
	439	47	SI b; C; Moderato	22	XII 10	III 65	F 13	
	440	97	SI b; $\frac{3}{4}$ ; Minué	23	XII 11	III 66	F 14	
	441	S. 39	SI b; <i>alla breve</i> ; Allegro	24	XII 20	II 37		
	442	319	SI b; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	25	XII 21	II 38		
	443	418	RE; <i>alla breve</i> ; Allegro	26	XII 22	II 39		
	444	420	re; $\frac{9}{8}$ ; Allegro	27	XII 23	II 40		
	445	385	FA; C; Allegro, o presto	28	XII 24	II 41		
	446	433	FA; $\frac{12}{8}$ ; Pastorale; Allegro	29	XII 25	II 42		
	447	294	fa #; <i>alla breve</i> ; Allegro	30	XII 26	II 43		
	448	485	fa #; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	31	XII 27	II 44		
	449	444	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	32	XII 28	II 45		
	450	338	sol; C; Allegro	33	XII 29	II 46		
	451	243	la; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	34	XII 30	V 55	A 40	

		<i>Münster</i>							
		<i>II</i>							
452	LA; <i>alla breve</i> ; Andante allegro	51		II 51	Gerstenberg 1				
453	LA; $\frac{3}{4}$ ; Andante	52		II 52	Gerstenberg 2				
<hr/>									
		1756							
		<i>Venecia</i>							
		<i>XI</i>							
454	184 SOL; $\frac{3}{4}$ ; Andante spiritoso	1	XIII 1	II 47					
455	209 SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	2	XIII 2	II 48					
456	491 LA; <i>alla breve</i> ; Allegro	3	XIII 3	II 49					
457	292 LA; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	4	XIII 4	II 50					
458	212 RE; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	5	XIII 5	II 53	G 27				
459	S. 14 re; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	6	XXXI 6	II 54					
	RE; <i>alla breve</i> ; Presto								
XLV	324 DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	7	XIII 7	II 55					
XLVI	461 8 DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	8	XIII 8	II 56					
462	438 fa; $\frac{3}{4}$ ; Andante	9	XIII 9	II 57	G 19				
463	471 fa; <i>alla breve</i> ; Multo allegro	10	XIII 10	II 58	G 20				
464	151 DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	11	XIII 11	II 59					
465	242 DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	12	XIII 12	II 60					
466	118 fa; C; Andante moderato	13	XIII 13	I 1	C 1				
467	476 fa; $\frac{3}{4}$ ; Allegrissimo	14	XIII 14	I 2	C 2				
468	226 FA; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	15	XIII 15	I 3	C 3	También Viena G 29			
469	431 FA; <i>alla breve</i> ; Allegro molto	16	XIII 16	I 4	C 4	También Viena G 10			
XLVII	304 SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	17	XIII 17	I 5	C 5				
XLVIII	471 82 SOL; $\frac{3}{4}$ ; Minué	18	XIII 18	I 6	C 6				
472	99 SI ♭; $\frac{3}{4}$ ; Andante	19	XIII 19	I 7	C 7				
473	229 SI ♭; <i>alla breve</i> ; Allegro molto	20	XIII 20	I 8	C 8				
474	203 MI ♭; $\frac{3}{4}$ ; Andante è cantabile	21	XIII 21	I 9	C 9	También Viena G 45			
475	220 MI ♭; <i>alla breve</i> ; Allegrissimo	22	XIII 22	I 10	G 25				
476	340 sol; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	23	XIII 23	I 11	C 10				

KIRK- SIXTY SONATAS	TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
477		290	SOL, $\frac{5}{8}$ ; Allegrissimo	24	XIII 24	I 12	C 11	
478		12	RE, $\frac{3}{4}$ ; Andante è cantabile	25	XIII 25	I 13	C 12	
479		S. 16	RE; <i>alla breve</i> ; Allegrissimo	26	XIII 26	I 14	C 13	
480		S. 8	RE; <i>alla breve</i> ; Presto	27	XIII 30	I 18	C 14	
481		187	fa; <i>alla breve</i> ; Andante è cantabile	28	XIII 27	I 15	G 31	
482		435	FA; <i>alla breve</i> ; Allegrissimo	29	XIII 28	I 16	G 30	
483		472	FA; $\frac{3}{8}$ ; Presto	30	XIII 29	I 17	G 28	
1756								
Venecia								
XII								
484		419	RE; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	1	XIV 1	I 19	C 15	
485		153	DO; <i>alla breve</i> ; Andante è cantabile	2	XIV 2	I 20	C 16	
486		455	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	3	XIV 3	I 21	C 17	
487		205	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	4	XIV 4	I 22	C 18	
488		S. 37	SI ♯; <i>alla breve</i> ; Allegro	5	XIV 5	I 23	C 19	
489		S. 41	SI ♯; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	6	XIV 6	I 24	C 20	
490		206	RE; <i>alla breve</i> ; Cantabile	7	XIV 7	I 25	G 44	
491		164	RE; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	8	XIV 8	I 26	C 21	
492		14	RE; $\frac{5}{8}$ ; Presto	9	XIV 9	I 27	C 22	
493		S. 24	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	10	XIV 10	I 28	C 23	
Fuentes Longo incorrectas Venecia IV 5								
494		287	SOL, $\frac{5}{8}$ ; Allegro	11	XIV 11	I 29	C 24	
495		426	Mi; <i>alla breve</i> ; Allegro	12	XIV 12	I 30	C 25	
496		372	Mi; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	13	XIV 13	I 31	C 26	
497		146	si; <i>alla breve</i> ; Allegro	14	XIV 14	I 36	C 31	
498		350	si; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	15	XIV 15	I 37	C 32	
499		193	LA; <i>alla breve</i> ; Andante	16	XIV 16	I 34	C 29	



500	492	Ia; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	17	XIV 17	I 35	C 30
501	137	DO; <i>alla breve</i> ; Allegretto	18	XIV 18	I 38	C 33
502	3	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	19	XIV 19	I 39	C 34
503	196	SI $\uparrow$ ; <i>alla breve</i> ; Allegretto	20	XIV 20	I 40	C 35
504	29	SI $\uparrow$ ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	21	XIV 21	I 41	C 36
505	326	FA; <i>alla breve</i> ; Allegro non presto	22	XIV 22	I 42	C 37
506	70	FA; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	23	XIV 23	I 43	C 38
507	113	MI $\uparrow$ ; $\frac{3}{4}$ ; Andantino cantabile	24	XIV 24	I 44	C 39
508	19	MI $\uparrow$ ; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	25	XIV 25	I 45	C 40
509	311	RE; <i>alla breve</i> ; Allegro	26	XIV 26	I 32	C 27
510	277	RE; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	27	XIV 27	I 33	C 28
511	314	re; <i>alla breve</i> ; Allegro	28	XIV 28	I 46	C 41
512	339	RE; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	29	XIV 29	I 47	C 42
513	S, 3	DO; $\frac{12}{8}$ ; $\frac{3}{8}$ ; Pastorale; Moderato-molto allegro-presto	30	XIV 30	I 50	C 45

## 1757

## Venecia

## XIII

514	1	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	1	XV 1	I 57	D 7
515	255	DO; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	2	XV 2	I 58	D 8
516	S, 12	re; $\frac{3}{8}$ ; Allegretto	3	XV 4	I 59	D 9
517	266	re; <i>alla breve</i> ; Prestissimo	4	XV 3	I 60	D 10
518	116	FA; <i>alla breve</i> ; Allegro	5	XV 5	I 61	D 11
519	475	fa; $\frac{3}{8}$ ; Allegro assai	6	XV 6	I 62	D 12
520	86	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegretto	7	XV 7	I 48	C 43
521	408	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	8	XV 8	I 49	C 44
522	S, 25	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	9	XV 9	I 51	D 1
523	490	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	10	XV 10	I 52	D 2
524	283	FA; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	11	XV 11	I 55	D 5
525	188	FA; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	12	XV 12	I 56	D 6
526	456	do; <i>alla breve</i> ; Allegro comodo	13	XV 13	I 53	D 3
527	458	DO; $\frac{3}{4}$ ; Allegro assai	14	XV 14	I 54	D 4
528	200	SI $\uparrow$ ; <i>alla breve</i> ; Allegro	15	XV 15	I 63	D 13

KIRK- SIXTY SONATAS	TRICK	LONGO	TONALIDAD, RITMO, TEMPO	FUENTE ORIGINAL	PARMA	MÜNSTER	VIENA	NOTAS
529		327	SI $\flat$ ; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	16	XV 16	I 64	D 14	
530		44	MI; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	17	XV 17	I 65	D 15	
531		430	MI; $\frac{5}{8}$ ; Allegro	18	XV 18	I 66	D 16	
532		223	la; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	19	XV 19	I 67	D 17	
533		395	LA; <i>alla breve</i> ; Allegro assai	20	XV 20	I 68	D 18	
534		11	RE; <i>alla breve</i> ; Cantabile	21	XV 21	I 69	D 19	
535		262	RE; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	22	XV 22	I 70	D 20	
536		236	LA; <i>alla breve</i> ; Cantabile	23	XV 23	I 71	D 21	
537		293	LA; $\frac{3}{4}$ ; Prestissimo	24	XV 24	I 72	D 22	
538		254	SOL; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	25	XV 25	I 73	D 23	
539		121	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	26	XV 26	I 74	D 24	
540		S.17	FA; <i>alla breve</i> ; Allegro	27	XV 27	I 75	D 25	
541		120	FA; $\frac{5}{8}$ ; Allegretto	28	XV 28	I 76	D 26	
542		167	FA; $\frac{3}{4}$ ; Allegretto	29	XV 29	I 77	D 27	
543		227	FA; $\frac{5}{8}$ ; Allegro	30	XV 30	I 78	D 28	
<hr/>								
LIX	544	497	SI $\flat$ ; $\frac{3}{4}$ ; Cantabile	1757 <i>Parma</i>				
				XV				
	545	500	SI $\flat$ ; <i>alla breve</i> ; Prestissimo	31	XV 31	I 79	D 29	Fuentes Longo Viena D 29
	546	312	sol; $\frac{3}{8}$ ; Cantabile	32	XV 32	I 80	D 30	Fuentes Longo Viena D 30
	547	S.28	SOL; <i>alla breve</i> ; Allegro	33	XV 33	I 81	D 31	Fuentes Longo Viena D 31
	548	404	DO; $\frac{3}{8}$ ; Allegretto	34	XV 34	I 82	D 32	Fuentes Longo Viena D 32
	549	S.1	DO; <i>alla breve</i> ; Allegro	35	XV 35	I 83	D 33	Fuentes Longo Viena D 33
				36	XV 36	I 84	D 34	Fuentes Longo Viena D 34

550	S.42	SI ♭; <i>alla breve</i> ; Allegretto	37	XV 37	I 85	D 35	Fuentes Longo Viena D 35
551	396	SI ♭; $\frac{3}{4}$ ; Allegro	38	XV 38	I 86	D 36	Fuentes Longo Viena D 36
552	421	re; <i>alla breve</i> ; Allegretto	39	XV 39	I 87	D 37	Fuentes Longo Viena D 37
553	425	re; $\frac{3}{8}$ ; Allegro	40	XV 40	I 88	D 38	Fuentes Longo Viena D 38
554	S.21	FA; <i>alla breve</i> ; Allegretto	41	XV 41	I 89	D 39	Fuentes Longo Viena D 39
555	477	fa; $\frac{6}{8}$ ; Allegro	42	XV 42	I 90	D 40	Fuentes Longo Viena D 40



Tabla de sonatas ordenadas según la edición de Longo

VOLUMEN I		VOLUMEN II		VOLUMEN III		VOLUMEN IV	
LONGO	KIRK-PATRICK	LONGO	KIRK-PATRICK	LONGO	KIRK-PATRICK	LONGO	KIRK-PATRICK
1	514	51	166	101	156	151	464
2	384	52	165	102	423	152	327
3	502	53	75	103	259	153	485
4	158	54	200	104	159	154	235
5	406	55	330	105	340	155	271
6	139	56	281	106	90	156	362
7	302	57	288	107	140	157	48
8	461	58	64	108	213	158	58
9	303	59	164	109	436	159	252
10	84	60	346	110	396	160	363
11	534	61	291	111	123	161	236
12	478	62	232	112	226	162	178
13	60	63	163	113	507	163	176
14	492	64	148	114	68	164	491
15	160	65	395	115	307	165	214
16	306	66	317	116	518	166	85
17	371	67	294	117	150	167	542
18	331	68	354	118	466	168	77
19	508	69	411	119	366	169	257
20	51	70	506	120	541	170	349
21	162	71	59	121	539	171	386
22	198	72	186	122	118	172	367
23	380	73	379	123	210	173	185
24	292	74	393	124	260	174	250
25	46	75	78	125	413	175	387
26	418	76	374	126	347	176	91
27	238	77	171	127	348	177	179
28	194	78	289	128	426	178	258
29	504	79	391	129	201	179	152
30	82	80	79	130	111	180	241
31	318	81	71	131	428	181	121
32	67	82	471	132	429	182	412
33	87	83	431	133	211	183	277
34	376	84	63	134	383	184	454
35	319	85	290	135	212	185	76
36	88	86	520	136	61	186	127
37	325	87	338	137	501	187	481
38	196	88	304	138	109	188	525
39	249	89	102	139	182	189	184
40	43	90	284	140	341	190	130
41	268	91	285	141	332	191	342
42	217	92	300	142	193	192	313
43	405	93	149	143	189	193	499
44	530	94	74	144	311	194	181
45	62	95	323	145	272	195	65
46	47	96	154	146	497	196	503
47	439	97	440	147	197	197	155
48	266	98	373	148	261	198	296
49	234	99	472	149	416	199	229
50	70	100	334	150	409	200	528

VOLUMEN V		VOLUMEN VI		VOLUMEN VII		VOLUMEN VIII	
LONGO	KIRK- PATRICK	LONGO	KIRK- PATRICK	LONGO	KIRK- PATRICK	LONGO	KIRK- PATRICK
201	326	251	339	301	49	351	225
202	242	252	421	302	372	352	11
203	474	253	199	303	170	353	243
204	105	254	538	304	470	354	230
205	487	255	515	305	251	355	100
206	490	256	247	306	345	356	56
207	191	257	206	307	269	357	40
208	397	258	321	308	237	358	95
209	455	259	221	309	222	359	308
210	299	260	246	310	414	360	22
211	89	261	53	311	509	361	435
212	458	262	535	312	546	362	92
213	400	263	377	313	353	363	21
214	223	264	312	314	511	364	177
215	120	265	45	315	137	365	401
216	192	266	517	316	370	366	1
217	73	267	52	317	99	367	5
218	398	268	224	318	283	368	26
219	254	269	333	319	442	369	145
220	475	270	295	320	253	370	10
221	134	271	81	321	263	371	207
222	404	272	180	322	305	372	496
223	532	273	216	323	215	373	28
224	135	274	399	324	460	374	15
225	381	275	394	325	98	375	20
226	468	276	378	326	505	376	147
227	543	277	510	327	529	377	136
228	256	278	437	328	275	378	3
229	473	279	419	329	167	379	7
230	350	280	168	330	151	380	203
231	31	281	239	331	169	381	438
232	124	282	133	332	324	382	69
233	103	283	524	333	425	383	19
234	390	284	385	334	122	384	17
235	315	285	187	335	55	385	445
236	536	286	427	336	93	386	35
237	280	287	494	337	336	387	14
238	208	288	432	338	450	388	2
239	188	289	424	339	512	389	375
240	369	290	477	340	476	390	4
241	54	291	343	341	320	391	39
242	465	292	457	342	220	392	218
243	451	293	537	343	434	393	219
244	117	294	447	344	114	394	286
245	36	295	344	345	113	395	533
246	392	296	128	346	408	396	551
247	361	297	274	347	227	397	16
248	310	298	112	348	244	398	273
249	108	299	316	349	146	399	228
250	190	300	131	350	498	400	360

VOLUMEN IX		VOLUMEN X		SUPLEMENTO	
LONGO	KIRKPATRICK	LONGO	KIRKPATRICK	LONGO	KIRKPATRICK
401	72	451	422	S.1	549
402	126	452	116	S.2	420
403	86	453	433	S.3	513
404	548	454	309	S.4	407
405	157	455	486	S.5	329
406	37	456	526	S.6	298
407	115	457	132	S.7	34
408	521	458	527	S.8	480
409	231	459	270	S.9	287
410	174	460	129	S.10	335
411	23	461	29	S.11	415
412	358	462	417	S.12	516
413	9	463	430	S.13	352
414	388	464	138	S.14	459
415	119	465	96	S.15	278
416	18	466	264	S.16	479
417	161	467	233	S.17	540
418	443	468	279	S.18	195
419	484	469	110	S.19	297
420	444	470	403	S.20	276
421	552	471	463	S.21	554
422	141	472	483	S.22	355
423	32	473	183	S.23	205
424	33	474	107	S.24	493
425	553	475	519	S.25	522
426	495	476	467	S.26	337
427	402	477	555	S.27	328
428	209	478	38	S.28	547
429	175	479	6	S.29	240
430	531	480	365	S.30	368
431	469	481	25	S.31	83
432	44	482	389	S.32	265
433	446	483	322	S.33	382
434	267	484	282	S.34	351
435	482	485	448	S.35	248
436	364	486	13	S.36	42
437	106	487	125	S.37	488
438	462	488	8	S.38	57
439	255	489	12	S.39	441
440	50	490	523	S.40	172
441	314	491	456	S.41	489
442	104	492	500	S.42	550
443	356	493	301	S.43	410
444	449	494	101	S.44	293
445	153	495	24	S.45	357
446	262	496	66		
447	173	497	544		
448	359	498	202		
449	27	499	30		
450	245	500	545		



## Arbol genealógico de Scarlatti

### 1. PIETRO SCARLATA ( -hacia 1678<sup>1</sup>)

Casado (5 V 1658) con Eleonora D'Amato.

Hijos: Anna Maria Antonia Diana (8 II 1659-28 X 1659), Pietro Alessandro Gaspare (2 V 1660-24 X 1725), Anna Maria (8 XII 1661<sup>2</sup>-14 XII 1703), Melchiorra Brigida (5 X 1663-2 XII 1736), Vincenzo Placido (10 X 1665<sup>4</sup>- ), Francesco Antonio Nicola (5 XII 1666- ), Antonio Giuseppe (15 I 1669- ), Tommaso (entre 1669 y 1672<sup>18</sup>-1 VIII 1760).

### 2. ALESSANDRO SCARLATTI (2 V 1660-24 X 1725)

Casado (12 IV 1678) con Antonia Anzalone.

Hijos: Pietro Filippo (5 I 1679-22 II 1750), Benedetto Bartolomeo (24 VIII 1680-21 VIII 1684), Alessandro Raimondo (23 XII 1681<sup>6</sup>-1717 o después<sup>7</sup>), Flaminia Anna Caterina (10 IV 1683-c. 1724 or 1725<sup>8</sup>), Cristina Leonora Magdalena (6 IV 1684-1714 o después<sup>9</sup>), Giuseppe Domenico (26 X 1685-23 VII 1757), Giuseppe Nicola Roberto Domenico Antonio (17 II 1689<sup>10</sup>- ), Caterina Eleonora Emilia Margherita (15 XI 1690- ), Carlo Francesco Giacomo (5 V 1692- ), Giovanni Francesco Diodato (7 V 1695- ).

ANNA MARIA SCARLATTI (8 XII 1661<sup>2</sup>-14 XII 1703)

Casada (1685?) con Paolo Massonio Astrolusco<sup>17</sup> ( -1696). Casada (9 II 1699) con Nicola Barbapiccola.

Hijo: Carlo Giuseppe Nicola <sup>11</sup> (7 XI 1701- ).

MELCHIORRA BRIGIDA SCARLATTI (5 X 1663-2 XII 1736).

Casada (5 V 1688) con Nicola Pagano (29 IX 1659-X 1722<sup>3</sup>).

Hijos: Michele<sup>12</sup>, (otros hijos)<sup>12</sup>.

FRANCESCO SCARLATTI (5 XII 1666- )

Casado (1690) con Rosolina Albano (1673-29 VI 1706)

Hijos: Mateo (23 XII 1690- ), Antonio, Eleanora, Giovanni, Dorotea Angela (11 XI 1701- ) y

TOMMASO SCARLATTI (entre 1669 y 1772<sup>18</sup>-I VIII 1760).

Casado (30 V 1701) con Antonia Carbone (1682?<sup>5</sup>- ).

Hijos: Nicoletta (1702- ), Gaspare (1703- ), Teresa (1705- ), Francesco<sup>18</sup> (1707- ), Angela (1709- ), Eleonora Teresa<sup>14</sup> (31 V 1711- ), Isidoro Francesco (1713- ), Rosa (1716- ), Agata (1718- ), Violante (1721- ), Giuseppe (18 VI 1723- ).

3. PIETRO FILIPPO SCARLATTI (5 I 1679-22 II 1750)  
Casado con Vittoria Glieri.  
Hijos: Domenico ( -1750 o después)<sup>15</sup>, Alessandro ( -1750 o después)<sup>16</sup>, Anna Flaminia Giovanna (2 XI 1711-7 II 1779), Teresa Eleonora Saveria Anna (18 X 1714- ).
- DOMENICO SCARLATTI (26 X 1685-23 VII 1757)  
Casado (15 V 1728) con Catalina Gentili (13 XI 1712-6 V 1739).  
Hijos: Juan Antonio (c.1729 -entre 31 XII 1749 G III 1752), Fernando (9 III 1731-20 IX 1794), Mariana (entre 1732 y 1735 -entre 1749 y 1757), Alexandro (1736 ó 1737, -entre 1749 y 1757), Maria (9 XI 1738 -entre 30 X 1757 y 10 VI 1760).  
Casado (entre 1740 y 1742) con Anastasia Maxarti Ximenes (entre 1766 y 1799).  
Hijos: Barbara (12 I 1743, -después de 1762), Rosa (29 III 1745, -después de 1757), Domingo (11 VII 1747, -después de 1815), Antonio (8 V 1749, -después de 1799).
4. FERNANDO SCARLATTI (9 III 1731-20 IX 1794)  
Casado (21 I 1760) con Maria Lorena de Robles (9 VIII 1729-15 II 1782).  
Hijos: Francisco (24 VII 1769-1852), Antonia ( -después de 1794).
- ALEXANDRO SCARLATTI (1736 ó 1737, -entre 1749 y 1757)  
Casado con Maria Perez ( -después de 3 VIII 1802).  
Hijos: Alexandro (entre 1751 y 1757, -entre 12 IV 1783 y 1800).
- BARBARA SCARLATTI (12 I 1734, después de 1743)  
Casada (entre IX 1757 y 15 VII 1762) con Eugenio Cachurro.
- DOMINGO SCARLATTI (2 VII 1747, -después 1815)  
Casado con Maria Severa de Alverdi ( -1801).
5. FRANCISCO SCARLATTI (24 VII 1769-1852)  
Casado con Isabel de Aldama ( -4 I 1849).  
Hijos: Esteban, Francisco, Dionisio (8 X 1812-10 VIII 1880), Maria, Manuel ( -2 II 1890).
6. DIONISIO SCARLATTI Y ALDAMA (8 X 1812-10 VIII 1880)  
Casado (1831 ó 1832?) con Ramona Novella (5 IV 1812-I IV 1875).  
Hijos: Joaquin (1836-1855), Carlos (4 XI 1838-12 II 1914), Carmen (monja, 15 XI 1840-3 VI 1885), Isabel (murió niña), Maria (murió niña), Josefa (1847-2 I 1896).
- MANUEL SCARLATTI ( -2 II 1890).  
Casado con Angela Sebastian y Gil ( -30 VI 1885).  
Hijos: Carmen, Angel ( -I XI 1872).
7. CARLOS SCARLATTI (4 XI 1838-12 II 1914)  
Casado (4 X 1857) con Maria de los Santos Buissant (I XI 1835-18 III 1900).  
Hijos: (—), Josefa (2 XII 1858-22 VIII 1876), Ricardo (28 VIII 1861-9 VI 1910), Asuncion (15 VIII 1864-4 IV 1917), Orencio (4 II 1867-6 V 1937), Encarnacion (16 VIII 1872- ).  
Casado (5 VII 1902) con Francisca Maurelo (1842?-3 VI 1909).
- JOSEFA SCARLATTI (1847-2 I 1896).  
Casada con José Martinez y López.
8. ASUNCION SCARLATTI (15 VIII 1864-4 IV 1917)  
Casada (10 VIII 1895) con Lorenzo Camarero (1867-17 IV 1931).  
Hijos: Maria Asuncion Rosa (23 V 1896- ), Encarnacion (3 XI 1897- ), Carmen [13 VII 1899-(murió niña)], Ricardo (28 III 1901- ), Carlos (18 X 1902-26 III 1907).
- ORENCIO SCARLATTI (4 II 1867-6 V 1937)  
Casado (29 VI 1887) con Luisa Guillen (2 XII 1869-23 V 1940).  
Hijos: Encarnacion (29 VI 1888-25 VIII 1890), Carlos (25 X 1890-21 II 1892), Luisa (30 IV 1892- ), Angel (16 IV 1895-10 VII 1896), Gloria (30 III 1897-23 VIII 1898), Carlos (3 VII 1899-25 XI 1900), Julio (21 VI 1901- ), Manuela (3 I 1904-30 III 1908), Lucia (6 I 1906- ), Carmelo (31 III 1909- ).

- ENCARNACION SCARLATTI (16 VIII 1872- )  
 Casada (12 IX 1919) con Lorenzo Camarero (1867-17 IV 1931).
9. ROSA CAMARERO (23 V 1896- )  
 Casada (20 II 1919) con Luis Rallo (3 VII 1885- ).  
 Hijos: Luis (30 IV 1920- ), Lorenzo (6 XI 1921- ), Maria Asuncion (8 III 1925- ), Carmelo (6 VI 1933- ).
- ENCARNACION CAMARERO (3 XI 1897-13 XII 1955)  
 Casada (16 V 1919) con Enrique Romero.
- RICARDO CAMARERO (28 III 1901- )  
 Casado (6 V 1925) con Isabel Escribano (viva en 1948).
- JULIO SCARLATTI (21 VI 1901- )  
 Casado (21 VI 1941) con Sira Ponce de Leon (viva en 1948).  
 Hijos: Sira (28 II 1943- ), Julio (8 VIII 1944- ).
- LUCIA SCARLATTI (6 I 1906- )  
 Casada (10 IV 1940) con German Sphanis (vivo en 1948).  
 Hijos: Fernando (6 V 1942- ), Maria Luisa (13 VIII 1944- )
- CARMELO SCARLATTI (31 III 1909- )  
 Casado (19 XII 1934) con Emiliana Santos (viva en 1948).  
 Hijos: Carmelo (19 II 1937- ), Pilar (22 II 1940- ).
10. LORENZO CAMARERO (6 XI 1921- )  
 Casado (2 XI 1943) con Anna Teresa Gruss (viva en 1948).

<sup>1</sup> Fienga (*Revue Musicale*, X, pág. 229).

<sup>2</sup> Se sigue la versión correcta dada en el texto de Tiby, pág. 282.

<sup>3</sup> Prota-Giurleo, pág. 19.

<sup>4</sup> Tiby (pág. 282) da el 15 de octubre, fecha probable del bautismo. Es casi seguro que la fecha de nacimiento fue el 10 de octubre.

<sup>5</sup> Prota-Giurleo, pág. 23.

<sup>6</sup> Walker, pág. 192.

<sup>7</sup> Prota-Giurleo, págs. 34-36.

<sup>8</sup> Walker, pág. 201.

<sup>9</sup> Prota-Giurleo, pág. 27.

<sup>10</sup> Fienga (*Revue Musicale*, X, pág. 232). Tiby, inadvertidamente, dice que fue el 23 de febrero, fecha del bautismo. Fienga (*Revue Musicale*, XIII, pág. 119 y da el nombre de *Ruperto*.

<sup>11</sup> Prota-Giurleo, pág. 17.

<sup>12</sup> *Ibid.*, págs. 19-20.

<sup>13</sup> *Ibid.* (pág. 22), da el nombre de Francesca.

<sup>14</sup> Tiby cita como fuente a Fienga (*Revue Musicale*, XIII, pág. 114) y no a Prota-Giurleo.

<sup>15</sup> Prota-Giurleo, pág. 28.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Prota-Giurleo (pág. 9) da *Astrolusco*.

<sup>18</sup> Walker (págs. 187-188) supone de manera plausible que fue *ca.* 1677.





## Índice analítico

El índice siguiente cubre los capítulos I-XII y los apéndices IA y IV. Aunque incluye el material de información dado en las notas a pie de página, no se ocupa ni de las referencias bibliográficas ni de las fuentes.

- Abo, Girolamo, 20  
*Academia Real da Historia Portuguesa*, 66  
Acquaviva, cardenal, 56  
Addison, Joseph, citado en los libretos de ópera italianos, 48, 49  
Agricola, Johann Friederich, 344  
  citás sobre *appoggiatura*, 347-349  
  sobre grupetos, 373  
  sobre mordentes, 372  
  ejemplos musicales citados, 347-349, 372  
Alari, Paola, 57  
Alba, tercer duque de, 105  
Alba, duodécimo duque de (anteriormente duque de Huéscar), 105  
  carta de DS a, 105  
  ilustración, 39  
Albani, cardenal, 27  
Albano, Rosalina, 308  
Albero, Sebastián, 106, 108  
Alberti, Domenico, 120, 130, 249  
Alberti, bajo de, 125, 167, 264  
Alejandro VIII (papa), 41  
d'Amato, Eleonora (abuela de DS), 17  
*Ambleto*, 32, 59-60  
  cantantes, 60  
Amiconi, Jacopo, 92, 98, 99, 103-104, 114  
  frontispicio de los *Essercizi* de DS, 89, ilustración, 32  
  retratos de DS, 103-104, ilustraciones, 36, 38  
  de Farinelli, ilustraciones, 31, 37, 38  
  de Fernando VI, la reina María Bárbara y la corte española, ilustración, 38  
*Amor d'un ombra*, 52, 62  
  véase también *Narciso*  
d'Anglebert, Jean Henry, 357  
  ejemplo musical citado, 365  
d'Annunzio, Gabriele, *Il piacere*, 48  
Antonio (infante de Portugal), 66-68, 77, 154  
Anzalone, Antonia (madre de DS)  
  véase Scarlatti, Antonia Anzalone  
Anzalone, músicos con este apellido, 18  
*Applauso Devoto*, 52  
*Applauso Genetliaco*, 57  
Aquino, Santo Tomás de, 21, 103  
Aranjuez, 80-81, 104, 109, 139, 149, 150, 167, 169  
  ilustración, 28  
  embarcaciones de, 99-100  
Arcadia, 41, 44-48, 51, 76  
Archi, Giovanni Antonio, 60  
Aresti, Floriano, 129  
Arger, Jane, 262  
Ariosti, Attilio, 86  
Ariosto, Lodovico, 31, 50, 104  
  cantado por los pescadores venecianos, 31

- l'Augier, Mme., 142  
sobre la actitud de DS hacia la composición, 91
- d'Aulnoy, Mme., 80-81  
citada en Aranjuez, 80
- Avison, Charles, 107, 123, 238, 239, 240
- Bach, Carl Philipp Emanuel, 19, 91, 108, 157, 161, 179, 344, 345, 346, 347, 350, 357, 360, 372  
citado, 367  
ejemplo musical citado, 367
- Bach, Johann Sebastian, 19, 26, 32, 106, 108, 120, 127, 129, 130, 133, 156, 157, 162, 163, 179, 181, 186, 188, 204, 214, 219, 235, 236, 255, 257, 260, 261, 266, 343, 345, 346, 357, 359, 361, 363  
cantata, 60  
citada, 189  
Conciertos de Brandeburgo, 194  
*Fantasia Cromática*, 173, 194  
Inventiones para dos partes, 265  
Pasión según San Juan, citada, 186  
Pasión según San Mateo, 66, citada, 186  
*Variaciones Goldberg*, 151, 369, 377
- Bach, Wilhezm Friedemann, 19
- Bach, familia, 126
- Bai, Tomasso, 55, 56
- Baini, Giuseppe, 62
- Bajo cifrado, véase *continuo*
- Baldini, Innocenzo, 60
- Barbapiccola, Niccola, 17, 18, 25, 26
- Baretti, Joseph, citado en la visita que hizo a Mafra, 64
- Basso continuo*, véase *continuo*
- Bataglioli, Francisco, 98
- Bauer, Luise, 115
- Beckford, William, citado al hablar de la música que se tocaba en la Pietà de Venecia, 32  
al hablar del público italiano de ópera, 58-59  
al hablar de los «Scarlatti» portugueses, 307
- Beethoven, Ludwig van, 108, 121, 215, 222, 236
- Bellini, Vincenzo, 189
- Benedicto XIII (papa), 109, 115
- Berenice*, 61
- Bernabò, Giovanni Battista, 61
- Bernacchi, Antonio, 85
- Bernat-Veri, Jorge Bosch, 155
- Bernini, Filippo, 16
- Bernini, Gian Lorenzo, 16, 57
- Bibbiena, famiglia, 22
- Blainville, citado al hablar de los conciertos de Ottoboni, 43  
citado al hablar de Ottoboni, 42
- Boiardo, Matteo Maria, 50
- Boivin, Mme., 108, 119, 123, 372
- Bolsena, Andrea Adami da, 57
- Bordoni, Faustina, véase Hasse, Faustina Bordoni
- Borrel, Eugène, 262
- Bosco, Parbasio*, 45
- Braganza, María Bárbara de (infanta de Portugal, después princesa de Asturias, después reina de España) véase María Bárbara de Braganza
- Brahms, Johannes, 119, 232
- Broschi, Carlo, véase Farinelli
- Brosses, Président de, al hablar de Carlos III, 113  
al hablar de la Nochebuena en el Vaticano, 56  
al hablarlos Ottoboni, 42
- Bülów, Hans von, 108, 201
- Buen Retiro (Madrid), 82, 87, 95, 98, 104, 149, 150
- Buonacorsi, Jacoppo, 51
- Burney, Charles, sobre los alumnos atribuidos a A. Scarlatti, 20  
sobre l'Augier y DS, 91  
sobre las actrices, 17  
sobre los conservatorios de Nápoles, 20  
sobre la actitud de DS hacia la composición, 91  
sobre DS comparado con C.P.E. Bach, 91  
sobre DS y el juego, 101  
sobre DS y la música popular, 76, 140  
sobre la voga de DS en Inglaterra, 107-108  
sobre Gasparini y A. Scarlatti, 32, 33  
sobre el informe de Hasse de A. Scarlatti, 21  
sobre el relato de Hasse del modo de interpretación de DS, 69  
sobre la interpretación de las contatas de A. Scarlatti, 42-43  
sobre Farinelli, 84-87, 97, 113  
sobre los instrumentos de teclado de Farinelli, 147-148  
sobre la visita al hermano de DS, 115, 308  
sobre los hijos de A. Scarlatti, 309  
sobre la música que se tocaba en la Pietà de Venecia, 31  
sobre *Narciso*, 52-53  
sobre el público italiano, 34-35



- sobre el relato de Roseingrave del modo de tocar de DS, 35-36
- sobre Roseingrave, 35-37
- sobre Worgan y las sonatas de DS, 107-108
- Byfield, John, 37
- Cachurro, Eugenio, 112
- Caffarelli (Gaetano Majorano), 99
- Callcott, W. H., 130
- Camarero, Encarnación Scarlatti (tataratataranieta de DS), 115
- Canaletto, Antonio, 30
- Canavari, Antonio, 61
- Cantata da Recitarsi... la notte del SS<sup>mo</sup>. Natale*, 55
- Cantata «fatta in Livorno», 24
- Cantata Pastorale*, 66
- Capeci, Carlo Sigismondo, 38, 45, 50, 51, 52
- argumento de *Tolomeo*, citado, 51
- libretos para los óperas de DS, 48-52, 62
- y de A. Scarlatti, 48, 61
- prefacio a *Amor d'un ombra*, citado, 52
- texto de aria citado, 49
- Capella Giulia, 55-57
- Carafa, Domenico Martio (duque de Maddaloni), 16
- Carbone, Antonia, 308
- Caresona, Cristoforo, 27
- Carlos II (rey de España), 22, 82
- Carlos III (rey de España, antes rey de Nápoles), 78, 87, 113, 135
- orden de, 89
- retrato, ilustración, 27
- Carlos VI (emperador de Austria), 85
- Carneiro de Sousa, Joseph Dionisio, 65
- Carpio, Eleonora del (princesa de Colobrano), 16
- Casanova, Giacomo, 30, 31, 61, 75
- Casini, Giovanni Maria, 44
- Cerone, Domenico Pietro, 206
- Casti, Marcantonio, 44
- Clavicémbalo
  - ámbito sonoro, 165-166
  - y estilo del órgano, 124-126, 128, 148-153
  - pedales, 153, 240-241
  - registros, 153, 237-239
  - regulación, 150-153
  - su sonido circunscrito por el órgano, la guitarra y la orquesta, 163-164
  - uso de los registros, 149, 150-153, 165, 237-244
- Clavicémbalos
  - alemán, 148
  - Cristofori, 24
  - de dos manuales, 151-153
  - español, 147-151, 238
  - flamenco, 148, 149
  - francés, 148, 153
  - inglés, 24, 148, 153, 240
  - italiano, 24, 43, 148, 153
  - Kirkman, 24
  - moderno, 149, 240
  - Ruckers, 149
  - transpositor, 147-149
  - Tschudis, 24
  - uso de los dos manuales, 151-153, 237-239, ilustración, 3
- Clavicordio, 24
  - traducción equivocada de la palabra española *clavicordio*, 156
- Clarke, Edward, citado al hablar de Farinelli, 86-87
- Clemente IX (papa), 40
- Clementi, Muzio, 108, 124, 129, 130
  - Edición de DS, ejemplo musical citado, 374
- Colignani, Francesco, 62
- Conca, Sebastiano, 41
- Conforto, Domenico, citado al hablar del escándalo de la familia de Scarlatti, 17
- Conforto, Nicolo, 97, 99, 206
- Conservatorios, Nápoles, 19-21
  - Venecia, 37-32
- Contesa delle Stagioni*, 66
- Continuo, 106, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 134, 156, 167, 179, 180, 181, 201, 219, 232, 234, 376
- La Conversione di Clodoveo*, 38, 49
- Convò, Giulio, libretos para óperas de DS, 25
- Correggio, 147
- Corelli, Arcangelo, 32, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 56, 76, 126, 194, 232, retrato, ilustración, 6
- Corradini, Francesco, 88, 97, 99
- Corselli, Francesco, 97, 98, 99, 106, 206
- Contorcina. Véase Archi, Giovanni Antonio
- Cotumacci, Carlo, 20, 308
- Couperin, François, 126, 141, 151, 156, 157, 235, 236, 262, 343, 361
- Coxe, William, citado al hablar de Farinelli, 85-86, 97
  - al hablar de la muerte de Felipe V, 93
  - al hablar de Fernando VI, 96
  - al hablar de la reina María Bárbara, 96
- Crecimbeni, Giovanni Marjò, 45

- al conocer a los miembros de Arcadia, 45, 46  
citado al referirse al estreno de *Ptolomeo*, 51
- Cristina (reina de Suecia), 16, 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 48
- Cristofori, Bartolomeo, 24, 148, 149
- Croce, Benedetto, 21
- Czerny, Carl, 137, 157
- Chambonnières, J. C. de, 124
- Chopin, Federico, 160, 165, 166, 167, 205, 255
- Choron, A. E., 108
- David, Jacques Louis, 48
- De Sanctis, F., 21
- La Dirindina*, 60-61
- Diruta, Girolamo, 124, 131
- Dixit Dominus*, 119
- Dominici, Bernando de, citado al hablar de Flaminia Scarlatti y Solimena, 19
- Durante, Francesco, 120
- Elisi, Filippo, 99
- Escorial, El, 82, 83, 107, 149, 150, ilustración, 29
- España  
Capilla real, 106  
Carácter, 75-76, 82  
Carácter de la corte, 77-80, 95, 104-105, 113  
Decorados, 97-99  
Itinerario, 76, 80-82, 83, 95  
ópera y teatro, 86-88, 97-99, 108-109, 112-113  
orquesta, 99  
orquesta y coro, 106-107  
residencias. Véase Aranjuez, Buen Retiro
- Escorial, La Granja, Madrid (Palacio Real), Pardo, Sevilla (Alcázar)
- España, música y danza, 76, 80, 134-135, 140, 171-172, 173, 187, 246-247, 252  
y DS, 76, 80, 134-135, 140, 171-172, 173, 187, 246-247, 252
- Essercizi per Gravicembalo*, 87, 92, 107, 108, 117, 122, 131-135, figuras, 32-34
- Eurípides, 52
- Fabri, Annibale Pio, 61
- Falla, Manuel de, 101
- Farinelli (Carlo Broschi), 68, 85-88, 92-93, 97-98, 100, 101, 103, 104, 109, 112-113, 114, 118, 139, 141, 147-149, 154
- carácter, 86-87, 97, 101  
y DS, 87, 97, 101, 113-114, 118  
sus instrumentos, 147-150  
retratos, 99-103  
ilustraciones, 30, 31, 37 y 38
- Farnesio, Isabel de (reina de España, esposa de Felipe V), 78-79, 81, 84-85, 86, 88, 95, 96, 109  
retrato, ilustración, 27
- Faulkner's Journal*, citado al hablar del concierto dado en Dublín por un Scarlatti, 308
- Faustino. Véase Hasse, Faustina Bordoni
- Federico el Grande (de Prusia), 33  
citado al hablar de João V, 64
- Felipe (duque de Parma, infante de España), 148
- Felipe II (rey de España), 80, 81, 105
- Felipe V (rey de España), 23, 25, 75, 81, 86, 95  
carácter, 77-78, 80, 82-83, 84, 93  
retrato, ilustración, 27
- Feo, Francesco, 20
- Fernández, Diego, 148
- Fernando VI (rey de España, antes príncipe de Asturias), 71, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 86, 87, 88, 89, 93, 96, 97  
actividades musicales, 76, 99  
carácter, 79, 80, 95-96, 109, 112, 113  
y DS, 76, 77, 88  
retratos, 103, ilustraciones, 26, 27, 38
- Fernando VII (rey de España), 89, 104
- Ferrini (pianofortes), 24, 148, 149
- Festeggio Armonico*, 71
- Fitzwilliam, Lord, 107, 108
- Flipart, Joseph, 103
- Foggia, Antonio, 24
- Fontana, Carlo, 49
- Fortier, B., 89
- Fontes, marqués de, 57, 84
- Franceschiello, 42
- Frescobaldi, Girolamo, 33-34, 124, 125, 129, 130, 232, 233  
comparación con DS, 124-125
- Friederich II der Grosse. Véase Federico el Grande
- Fröberger, Johann Jacob, 129
- Frugoni, Carlo Innocenzo, 45
- Fuga del gato. Véase Sonata 30 DS
- Fux, Johann Joseph, 308
- Gabrieli, Andrea, 125
- Gabrieli, Giovanni, 125

- Gaceta de Madrid*, sobre la ópera en el Buen Retiro, 98-99  
citado al hablar de la música en los apocientos de María Bárbara, 80
- Galuppi, Baldassare, 97, 249
- Gasparini, Francesco, 32-34, 43, 44, 59, 68, 176, 181, 196, 343, 373, 375  
sobre Corelli, 44-45  
y DS, 32-34, 44  
ejemplo musical citado, 376  
citado al hablar de Pasquini, 44  
retrato, ilustración, 4
- Gasparri, Francesco Maria, 55
- Gazeta de Lisboa*, citada al hablar del estreno del *Te Deum* de DS, 64-65  
sobre las serenatas de DS, 65, 66  
sobre las serenatas reales, 65, 66
- Geminiani, Francesco, 20, 42, 196, 343, 375
- Genovesi, Domenico, 60
- Gentili, Francesco María (suegro de DS), 70
- Gentili, Gaspar (cuñado de DS), 76
- Gentili, Margarita Rossetti (suegra de DS), 76, 92, 102, 112
- Gentili, Maria Catalina (primera esposa de DS). Véase Scarlatti, Maria Catalina Gentili
- Gentili, familia, 70
- Gerber, Ernst Ludwig, 108
- Gerstenberg, Walter, 121, 159
- Giacomelli, Geminiano, 86
- Gigli, Girolamo, 60
- Giusti, Maria, 51
- Giustini da Pistoia, Lodovico, 67, 154
- Il Giustino*, 25
- Gizii, Domenico, 61
- Gleichen, barón, citado al hablar de Fernando VI, 113
- Goethe, J. W., von, 145
- Goldoni, Carlo, 30, 309
- Goldschmidt, Hugo, 372
- Gonzaga, María Luisa, 46
- Goya, Francisco de, 82, 83, 104, 140  
ilustración, 42
- La Granja, 81, 83, 95
- Greco, Gaetano, 20, 126
- Grimaldi, Nicolo, 27, 34
- Grimani, cardenal, 47
- Guadagni, cardenal, 56
- Guardi, Francesco, 30
- Guido. Véase Reni, Guido
- Guitarra, influencia sobre DS, 164, 172-173, 190
- Gustavo Adolfo (rey de Suecia), 39
- Haffner, Johann Ulrich, 108
- Haendel, George Frederic, 26, 37-38, 43, 46, 47, 55, 64, 124, 156  
y DS, 37-38, 43, 127
- Hasse, Faustina Bordoni, 33
- Hasse, Johann Adolph, 20, 21, 33, 69, 86, 87, 97  
arias cantadas por Farinelli, 86  
citado al hablar de la interpretación de DS, 69
- Haydn, Joseph, 91, 108, 144, 155, 215, 236
- Heinichen, Johann David, 108, 375
- Herrando, José, 99, 343
- Herrera, Juan, 81
- Hindemith, Paul, 255
- The Historical Register*, citada al hablar de la boda de Fernando VI y María Bárbara, 72-73  
al hablar de la corte española en Sevilla, 76  
al hablar de María Bárbara, 79
- Hotz, Pierre du, 105, 106
- Huéscar, duque de. Véase Alba, duodécimo duque de
- Hummel, Johann Nepomuk, 157
- Ifigenia in Aulide*, 50, 52
- Ifigenia in Tauri*, 50, 52
- Inocencio XI (papa), 40-41
- Inquisición, España, 81-82, 113-114
- Intermedj Pastoral*, 60
- L'Irene*, 26
- Isabel (Farnesio). Véase Farnesio, Isabel de
- Iste Confessor*, 56, 57
- João V (rey de Portugal), 45, 63-64, 66, 67, 77, 84, 109  
y DS, 64, 66, 73, 88, 89-90, 117  
retrato, ilustración, 24
- Jolli, Antonio, 98, pintura de Nápoles, ilustración, 1
- Jomelli, Nicolo, 97
- Jordán, Lucas, 98
- José (príncipe heredero de Portugal, después José I), 71
- Juvarra, Filippo, 49-50, 51, 57, 75, 81, 133  
Diseños teatrales, 49-50, 51, 59, 81, 133  
ilustraciones, 9-14  
y DS, 50, 83  
retrato, ilustración, 8
- Keeble, John, 36
- Keene, sir Benjamin, citada al hablar de El Escorial, 82



- al hablar de Fernando VI y María Bárbara, 72, 79
- al hablar de Felipe V y Farinelli, 93
- al hablar de Felipe V y la música, 84
- al hablar de la ópera cortesana española, 98, 109
- al hablar de los músicos refugiados del terremoto de Lisboa, 109
- al hablar de la reina María Bárbara, 96
- Keelway, Joseph, 108
- Kirkman (clavicémbalos), 24
- Krieger, Johann Philipp, 44
- Laborde, J. B. de, 108
- Lasses, Richard, citado al hablar de la ópera romana, 40
- Laúd, y el estilo de clavicémbalo, 124, 163, 164, 172
- Lauda Jerusalem*, 119
- Legrenzi, Giovanni, 25
- Lemoine, Alfred, 92
- retrato de DS, ilustración, 35
- Leo, Leonardo, 20, 309
- Leopoldo I (emperador de Austria), 66
- Limojón, de St. Didier, citado al hablar de la ópera italiana y el público teatral, 34-35.
- al hablar de las serenatas venecianas, 31-32
- Lisboa, carácter, 55
- Literes, Antonio, 106
- Listz, Franz, 139, 166
- Longhi, Pietro, 30
- Longo, Alessandro
- alteraciones y «correcciones», 189, 192, 193-194, 196, 198, 199, 200, 201-204, 237, 245, 359
- citado, 189, 202, 203, 358, 359
- edición de las sonatas de DS, 121, 131, 132, 345, 373
- inserciones, 154, 183, 190, 196, 226, 237, 240, 245, 252, 254, 257, 261, 359, 375, 376
- omisiones, 121, 129, 151, 238, 253, 369
- Lorenzani, Paolo, 55
- Lorenzoni, Antonio, 343
- Lotti, Antonio, 37
- Louville, marqués de, citado al hablar de Felipe V, 77
- Luis XIV (rey de Francia), 53
- Luis XV (rey de Francia), 97
- Macarti, Anastasia (segunda esposa de DS)
- Véase Scarlatti, Anastasia Maxarti Ximenes
- Madrid, carácter, 83
- ópera y teatro, 87-88
- palacio real, 83, 84, 106
- Mafrá, 64, 84
- Mainwaring, John, citado al hablar de Haendel y DS, 37-38
- Maio, Guiseppe de, 309
- Monzuoli, Giovanni, 99
- Maratta, Carlo, 43
- Marcello, Benedetto, 33, 60, 127, 129
- citado al hablar de las dedicatorias de los libretos, 26
- citado al hablar de los prefacios de los libretos, 25
- María Antonia (infanta de España), 98
- María Bárbara de Braganza (infanta de Portugal, después princesa de Asturias, después reina de España), 24, 66, 71-73, 80, 86, 87, 95, 96, 99
- actividades musicales, 67, 71-72, 76, 79-80, 99, 162
- carácter, 67, 79-80, 96, 109
- y DS, 67, 68, 71-72, 76, 88, 89, 97, 101-102, 103, 112-113, 117-118, 136, 142-143, 147
- enfermedad y muerte, 112
- ilustraciones, 25, 27, 38
- sus instrumentos de teclado, 147-151, 153, 154, 155
- retratos, 71, 99, 103, 162
- María Casimira (reina de Polonia), 41, 45, 46-47, 52-53, 55, 57, 76, 84
- su teatro, 47, 53
- Mariani, Lorenzo, 61
- Mariana (reina de Portugal, esposa de João V), 62, 65, 66
- Marpurg, Friedrich Wilhelm, 108
- ejemplos musicales citados, 361, 367
- Martelli, Pierre Jacopo, 45, 51, 52
- Martini, padre G.B., 61
- citado al hablar de DS, 67
- Maxarti, Anastasia (segunda esposa de DS)
- Véase Scarlatti, Anastasia Maxarti Ximenes
- Mazza, José, citado al hablar de Seixos y DS, 68
- Medici, Cosimo III de, 23
- Medici, Ferdinando de', 22, 23, 24, 29, 30, 37
- Medici, Gian Gastone de', 37
- Mele, Giovanni Battista, 88, 97, 98
- Mengs, Anton Rafael, 75
- Méreaux, Amédée, 92
- Merulo, Claudio, 125, 232
- Metastasio, Pietro, 33, 45, 58, 68, 69, 87, 97, 98, 104, 109
- citado al hablar de l'Augier, 142

- cartas de Farinelli citadas sobre las interpretaciones de Aranjuez, 109
- sobre la enfermedad de la reina María Bárbara, 112-113
- Migliavacca, Giovanni Ambrogio, 98
- Mingotti, Regina, 99
- Misa en Sol menor, 106, ilustración, 23
- Miserere en Mi menor*, 57
- en Sol menor, 57, ilustración, 27
- Mison, Luis, 99
- Misson, F. M., citado al hablar de la reina Cristina, 40
- Mizler, Lorenz Christoph, 108
- Molière, J. B. P. de, 113
- Montesquieu, citado al hablar de los *castrati*, 61
- citado al hablar de los espectáculos, 58
- al hablar del teatro italiano, 58
- Morellati, Paolo, 148
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 45, 52, 91, 108, 121, 145, 150, 155, 167, 181, 188, 215, 222, 227, 232, 235, 236, 241, 255, 260, 266, 346
- Muffat, Georg, 44
- Nápoles, carácter, 15, 21-22
- características napolitanas, 21-22
- capilla real, 22, 27, 47
- conservatorios, 19, 20
- palacio real, 22, 25
- vista de, ilustración, 1
- Narciso*, 36, 52-53, 62
- Véase también *Amor d'un'Ombra*
- Natili, Antonio, 60
- Nebra, José de, 76, 99, 106, 107, 206
- Nicolino. Véase Grimaldi, Nicolo
- Notes inégales*, 262
- Opera, Madrid y la corte española, 86-88, 97-99, 108-109, 112-113
- Nápoles, 24-26, 87, 113, 309-310
- Ottoboni, 42, 49-50
- Reina María Casimira, 47-53
- Roma, 40-41, 58-60
- Venecia, 30-31, 34-35
- Opera, público italiano de, 34-35, 58-59
- Opera, libretos de, 26, 48-52, 55, 58, 59
- Operas de DS. Véase DS, óperas
- Organo, y el estilo de clavicémbalo, 124-126, 129, 163
- piezas de DS, 121, 135, 238, 239
- registros usados por DS, 155, 237, 238, 239
- Organos, capilla real de Madrid, 155
- Ottoboni, 43
- portugueses y españoles, 65
- L'Orlando*, 50
- Ornamentación, 344-378
- L'Ottavio*, 25
- Ottoboni, Pietro, cardenal, 37, 41, 42, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 55, 57, 69, 84, 127
- sus conciertos, 42
- retrato, ilustración, 7
- su teatro, 42, 49-50
- Ovidio, 52
- Oxinaga, Joaquín, 106
- Pagonini, Nicolo, 165, 166
- Pagano, Nicolo, 17, 18, 308
- Paita, Giovanni, 60
- Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 44, 76, 106, 125, 233
- Pamphili, Benedetto, cardenal, 16
- Pamphili e Pallavicini, Flaminia, 16
- Ponini, Giovanni Paolo, 43
- Panzacchi, Domenico, 79
- Paolucci (cantante), 43
- Paradies, Domenico, 120
- Pardo, El, 82, 139
- Pariati, Pietro, 32, 59
- Parrado, Anastasia Ximenes (segunda esposa de DS). Véase Scarlatti, Anastasia Maxarte Ximenes
- Pasquini, Bernardo, 32, 39, 43-44, 45, 46, 76, 125, 126, 131, 159, 232
- citado al hablar de Palestrina, 44
- Penna, Lorenzo, 343
- Pergolesi, Giovanni Battista, 20
- Peruzzi, Anna, 99
- Petrarca, Francesco, 45, 104
- Pianoforte, 68, 241-242, 264
- pedal sostenedor, 264
- uso posible del mismo por DS, 150, 154-155
- Pianofortes, 24, 147-148, 149-150, 154-155
- ámbito sonoro, 150
- convertidos a clavicémbalos, 149
- Picchi, Giovanni, 124
- Pietà, iglesia y conservatorio (Venecia), 31-32
- Pistocchi, Francesco Antonio, 85
- Pistocco. Véase Pistocchi, Francesco Antonio
- Pitman, Ambrose, 108
- Pitoni, Ottavio, 62
- Pla, José, 37
- Plá, Juan, 37
- Pöllnitz, barón

- al hablar de la iglesia de la Pietà de Venecia, 31
- al hablar de las mascaradas venecianas, 31
- al hablar de los venecianos, 31
- Pollaroli, Carlo Francesco, 26, 126
- Porpora, Nicolo, 20, 61, 84
- Portugal, Corte de, carácter, 63-64
- capilla real, 64-65, 66, 67, 73
- serenatas, 65-66, 71
- Poussin, Gaspard Dughet, 43
- Provenzale, Francesco, 17, 22
- Purcell, Henry, 91, 145
- Quantz, Johann Joachiu, 33, 68, 108, 344, 345
- citado al hablar de S. Scarlatti, y de la forma de interpretación de DS, 69
- citado al hablar de Gasparini, 32
- Raaf, Anton, 99
- Rabaxa, Miguel, 106
- Rallo, Rosa, 115-116
- Rameau, Jean Philippe, 91, 126, 133, 157, 160, 162, 176, 179, 343
- Rafael, 147
- Reger, Max, 235
- Renda, Domenico, 51
- Reni, Guido, 147
- Reynolds, sir Joshua, 48
- Rivera, abate, 46
- Rolli, Paolo, 45, 62
- Roma, carácter, 23, 58
- ópera y teatro, 58-62
- Roseingrave, Thomas, 35-37
- amistad con DS, 35-36
- citado, 367
- edición de las sonatas de DS, 107-108, 119, 123, 127, 131, 238, 239, 240, 372, 377
- al hablar de la interpretación de DS, 35-36 y *Narciso*, 52, 62
- Rossetti, Margarita (suegra de DS). Véase Gentili, Margarita Rossetti
- Rossi, Michelangelo, 125
- Ruckers (clavicémbalos), 24, 149
- Ruspoli, príncipe, 51
- Rutini, Giovanni Plácido, 129
- Sabatini, F., 76
- Sabbatini, L. A., 343
- Sacchetti, Giovanni Battista, 84
- Sacchi, Giovenale, 115
- citado al hablar de Farinelli y DS, 101
- al hablar de los instrumentos de Farinelli, 148
- Saint-Lambert, Michel de, 262
- Saint-Simon, L. de R., duque de
- citado al hablar de Felipe V, 77, 78
- citado al hablar de la reina María Casimira, 53
- citado al hablar de Ottoboni, 42
- Salve Regina, en La mayor*, 106, 111
- Salvi, Antonio, 61
- Sannazaro, Jacopo, 21, 45
- Santiago, orden de, 88-89, 114-115
- Santini, Fortunado, 118
- Sao Roque, iglesia de (Lisboa), 64
- Sarro, Domenico, 20, 309
- Scarlatti, Alessandro (padre de DS), 16, 36, 37, 64, 110, 115, 307, 308, 309
- nacimiento, juventud y matrimonio, 16
- establecimiento en Nápoles, 16-18
- vida familiar, 16, 18-19
- empleo, Roma, 16, 24, 30, 39, 40, 41, 42, 47, 61
- Nápoles, 17, 21, 22-23, 25, 47
- en la corte de Toscana, 23-25, 30
- ennoblecimiento, 17, 89, 115
- como maestro, 19, 20-21, 69
- amistad con Gasparini, 32-33
- en Arcadia, 45-46
- forma de interpretación, 69
- muerte y epitafio, 68, 69
- escudo de armas, 69, 115, 305
- música para teclado, 126, 129, 131
- digitación, 157
- retrato, ilustración, 2
- y DS, 19, 20, 22, 23, 25, 26, 27, 29-30, 32, 41, 47-48, 52-53, 55, 61-62, 68-69, 91, 126
- citas en la música, 21
- carta de presentación de DS a Fernandino de Medici, 29-30
- Toccata Prima* citada, 158
- Scarlatti, Alessandro (abate), 45
- Scarlatti, Alessandro (sobrino de DS), 309
- Scarlatti, Alexandro o Alessandro (hijo de DS), 83, 84
- Scarlatti, Alexandro Domingo (nieto de DS), 111-112
- Scarlatti, Anastasia Maxarti Ximenes (segunda esposa de DS), 102, 110, 111, 112
- Scarlatti, Anna (sobrina de DS), 309
- Scarlatti, Anna Maria (tía de DS), 17, 18, 25, 307-308
- Scarlatti, Antonia (nieta de DS), 112



- Scarlatti, Antonia Anzalone (madre de DS), 16, 18, 110
- Scarlatti, Antonio (hijo de DS), 102, 112
- Scarlatti, Bárbara (hija de DS). *Véase* Scarlatti, María Bárbara
- Scarlatti, Benedetto (hermano de DS), 308
- Scarlatti, Carlo (hermano de DS), 116, 301
- Scarlatti, Carlos (tataranieto de DS), 116
- Scarlatti, Cristina (hermana de DS), 309
- Scarlatti (y Aldama), Dionisio (biznieto de DS), 89, 116, 307, 310
- Scarlatti, Domenico (en el índice DS)
- nacimiento, 16
  - domicilios, Nápoles, 16
    - Madrid, 83, 103, ilustración, 40
  - estancias, Nápoles, 16-23, 24-27, 68-69
    - Roma, 23-24, 37-44, 68-70
    - Florenia, 23-24, 29
    - Protolino, 23-24
    - Livorno, 23, 24
    - Venecia, 27, 30-37
    - Lisboa, 63-68, 71
    - Sevilla, 76-80
    - Aranjuez, 80-81
    - La Granja, 81-83
    - El Escorial, 82, 83
    - Madrid, 83
  - infancia, 16, 17, 18, 19, 21
  - apodado Mímo, 19, 68
  - educación, 19, 21, 32-33
  - carácter, 21-22, 23, 27, 35-36, 37-38, 55, 69-70, 72, 75-76, 80, 81, 82, 91-92, 101-102, 104, 105, 109-111
  - empleos, Nápoles, 22-23
    - Roma, María Casimira, 47-53, 55
    - El Vaticano, 55-57, 61-62
    - Embajada Portuguesa, 57-58
    - Portugal, 64-68
    - España, 72-73, 76
  - y la música religiosa, Nápoles, 21
    - El Vaticano, 55-57
    - Portugal, 64-65
    - España, 106
  - evolución del estilo, 24, 25-26, 27, 37-38, 50-51, 52-53, 56, 58-60, 69, 71, 72, 76, 90-91, 100-101, 123-124, 126-129, 130-131, 134, 135-138, 140-142, 143-145
  - y los teatros públicos, 35-36, 58-62
  - interpretación, 36, 38, 69, 156-162
  - antecedentes e influencias musicales, 32, 33-34, 43-44, 68, 123-128, 162
  - supuesta visita a Inglaterra, 62, 65-66
  - confusión de identidad, 62, 68, 112, 137, 309-310
  - como maestro, 66-68, 71, 76, 137
  - mencionado como «Abbate», 66, 71
  - influencia, 67-68, 107, 162
  - matrimonios, 70-71, 102
  - vida familiar, 70-71, 77, 83, 92, 102-103, 110-111
  - descendientes, 70, 77, 89, 92, 112, 114-116, 120, 310
  - vástagos, 77, 83, 92, 102-103, 112
  - influencia de España en DS, 75-76, 80-82, 100-101, 102, 104, 140
  - la música y el baile españoles, 76, 81-82, 100-101, 134-135, 140, 169-170, 171-172, 187, 246-247, 252, 258
  - enoblecimiento, 88-89, 102, 114-115
  - opiniones, 89-92, 105
  - vicio del juego, 101-102
  - fama, 107-108, 114, 137
  - feminiscencias de la música folklórica napolitana, 111, 169-171
  - muerte, 111-112
  - corpulencia legendaria, 142
  - técnica comparada con la de sus contemporáneos, 156-162
  - interpretación en púbblico, 156
  - improvisaciones, 156-157
  - autógrafos, 57, 105, 119-120
    - ilustraciones, 17-21, 39
  - retratos, 70, 92, 103, 115-116, 142, 162
    - ilustraciones, 35, 36, 38
  - citas, dedicatoria de los *Essercizi*, 89-90
    - prefacio, 90
    - carta al duque de Alba, 105
    - testamento, 110-111
  - y A. Scarlatti. *Véase* Scarlatti, Alessandro y DS. Para otras relaciones *véase* Antonio (infante de Portugal), Arcadia, Capeci, Farinelli, Fernando VI, Frescobaldo, Gasparini, Haendel, João V, Juvarrá, María Bárbara de Braganza, Roseingrave, Seixas, Soler
  - cantatas, oratorios, serenatas y otras piezas ocasionales, 23-24, 37, 38, 49, 51, 52, 55, 56, 65-66, 71
  - Applauso Devoto*, 52
  - Applauso Genetliaco*, 57
  - Cantata da Recitarsi... La Notte del SS<sup>mo</sup>. Natale*, 55
  - Cantata «fatta in Livorno»*, 24
  - Cantata Pastorale*, 66

- Contesa delle Stagioni*, 66  
*La Conversione di Clodoveo*, 38, 49  
*Festeggio armónico*, 71  
*Serenatas* (1722), 66  
 música religiosa, 55-57, 63-65, 105-106, 111, 119  
*Dixit Dominus*, 119  
*Iste Confessor*, 56, 57  
*Lauda Jerusalem*, 119  
 Misa en Sol menor, ilustración, 23  
*Miserere en Mi menor*, 57  
*Miserere en Sol menor*, 57, 105  
*Salve Regina en La mayor*, 106  
*Stabat Mater*, 57  
*Te Deum en Do mayor*, 64, 65  
*Te Oloriosus*, 64, 65  
 óperas, 24-27, 32, 36, 48-53, 59-61, 62  
*Ambleto*, 60  
*Amor d'un'Ombra*, 52, véase también *Narciso*  
*Berenice*, 61  
*La Dirindina*, 60-61  
*Ifigenia in Aulide*, 50, 52  
*Ifigenia in Tauri*, 50, 52  
*Il Giustino*, 25  
*Intermedj Pastorali*, 60  
*L'Irene*, 26  
*Narciso*, 36, 52, véase también *Amor d'un'Ombra*, 62  
*l'Orlando*, 50  
*L'Ottavia*, 25  
*La Silvia*, 50  
*Tetide in Sciro*, 50, 52  
*Tolomeo*, 50-51, 52  
 Sonatas: sonata, 1, 178, citada, 153, 363  
     sonata 2, 229  
     sonata 3 (IV), 216, 217, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 230  
     sonata 5, citada, 365  
     sonata 6, 133  
     sonata 7 (II), 217, 230, citada, 362, 364  
     sonata 8, 135, 192, 377, citada, 375  
     sonata 9, 170, citada, 355  
     sonata 11, 135  
     sonata 12, 192, citada, 355  
     sonata 14, 192  
     sonata 16 (III), 216, 222, 230, 253  
     sonata 18 (IV), 216, 217, 232, 240, 242, 243, 246, 247, citada, 182, 191  
     sonata 19, 166, 266, citada, 350  
     sonata 20, 134, 168, citada, 355  
     sonata 21, 152, citada, 354  
     sonata 23, citada, 160  
     sonata 24, 131, 134, 164, 240  
     sonata 26, 172, 192, citada 193  
     sonata 28 (V), 232, 233  
     sonata 29 (VI), 151, 180, 225, 228, 232, 240, 249, 250-252, citada, ilustración, 34  
     sonata 30, 129, 130, 220  
     sonata 31, 122, 131, citada, 367  
     sonata 32, 122, 127  
     sonata 33, 122  
     sonata 34, 122, 127  
     sonata 35, 38, 122, 127  
     sonata 36, 122  
     sonata 37, 32, 122, 167  
     sonata 38, 122  
     sonata 39, 122, 131  
     sonata 40, 122, 127  
     sonata 41, 122, 129, 155, 226  
     sonata 42, 122, 127  
     sonata 43, 136  
     sonata 44 (VII), 120, 136, 160, 165, 179, 219, 221, 222, 232, 372  
     sonata 45, 136  
     sonata 46 (VIII), 136, 210, 216, 219, 221, 241, 248, 249, 253  
     sonata 47, 136  
     sonata 48, 136, 152  
     sonata 49, 136, 371  
     sonata 50, 120, 136  
     sonata 51, 136  
     sonata 52 (XII), 135, 136, 161, 227, 233, 243, 367, 377  
     sonata 53, 136, citada, 377  
     sonata 54 (IX), 136, 162, 166, 232, 242, 246, 253  
     sonata 55, 120, 136  
     sonata 56, 136  
     sonata 57 (X), 136, 167, 216, 221, 226, 251  
     sonata 58, 122, 129, 155, 226  
     sonata 59, 122  
     sonata 60, 122  
     sonata 61, 122, 126, 226  
     sonata 62, 122, 128, 232  
     sonata 63, 38, 122, 128  
     sonata 64, 122  
     sonata 69, 135  
     sonata 70, 122, 237, 238, 239  
     sonata 71, 122  
     sonata 72, 122  
     sonata 73, 122, 128, 237, 238, 239  
     sonata 74, 122

- sonata 75, 122
- sonata 76, 122
- sonata 77, 122, 128
- sonata 78, 120, 122, 126
- sonata 79, 122
- sonata 80, 122, citada en su totalidad, 128
- sonata 81, 122, 128, 226
- sonata 82, 120, 122, 126, 127, 226
- sonata 83, 122, 128
- sonata 84 (XI), 135, 227
- sonata 85, 38, 120, 122, 126, 127, 226
- sonata 87, 135
- sonata 88, 122, 128, 226, 237, 238, 239
- sonata 89, 122, 128, 226
- sonata 90, 122, 128, 226
- sonata 91, 122, 128, 226
- sonata 92, 135, 377
- sonata 93, 122, 129, 155, 226
- sonata 94, 118, 120, 226, citada en su totalidad, 127
- sonata 96 (XIII), 128, 136, 157, 167, 172, 180, 198, 216, 221, 225, 243, 371, citada, 178, 199
- sonata 99, 101
- sonata 100, 101
- sonata 102, 253
- sonata 103, 253
- sonata 105 (XIV), 178, 198, 217, 218, 219, 222, 229, 253, citada, 188
- sonata 106, 122, 152, 230
- sonata 107, 107, 122, 179, 230
- sonata 108, 168, citada, 167, 353
- sonata 109, 121, 122, 151, 244, 277, citada, 152, 366
- sonata 110, 121, 151, 152, citada, 371
- sonata 113, 245
- sonata 114, 120, 371
- sonata 115 (XV), 136, 176, 219, 221, 248, 261, 371, 377
- sonata 116 (XVI), 136, 150, 205
- sonata 118, citada, 370
- sonata 119 (XVII), 159, 162, 165, 171, 196, 198, 220, 243, 371, citada, 197
- sonata 120 (XVIII), 136, 160, 161
- sonata 124, 261, citada, 196
- sonata 125, 223
- sonata 126, 157
- sonata 127, citada, 346, 362, 368
- sonata 130, 231
- sonata 132 (XIX), 81, 210, 216, 219, 222, 224, 225, 226, 230, 245, 371
- sonata 133 (XX), 179, 216, 219, 225, 236
- sonata 136, citada, 370
- sonata 140 (XXII), 232
- sonata 141, 158, 171
- sonata 142, 136
- sonata 143, 136, 171
- sonata 144, 136
- sonata 148, 253
- sonata 149, citada, 154
- sonata 150, 153
- sonata 159, 224
- sonata 172, 371
- sonata 175 (XXI), 216, 219, 221, 222, 240, 371, citada, 198
- sonata 185, 258
- sonata 188, citada, 349, 374
- sonata 189, 157
- sonata 190, 187, 223
- sonata 194, citada, 371, 398
- sonata 199, citada, 353
- sonata 206, 138, 183, 185, 202, 359, 377, citada, 182, 185, 202
- sonata 208 (XXIII), 122, 140, 165, 202, 242, 243, citada en su totalidad ilustraciones, 43-44
- sonata 209 (XXIV), 122, 209, 221, 228, 242, 243
- sonata 211, 17, 157
- sonata 213, 227, 377
- sonata 214, 227
- sonata 215 (XXV), 200, 204, 210, 219, 226, 230, 234, 241, 242, citada, 200, 354, 359
- sonata 216 (XXVI), 199, 219, 223, 226, citada, 200, 346
- sonata 222, citada, 129
- sonata 223, 165, 178, citada, 179
- sonata 224, 165
- sonata 225, citada, 358
- sonata 235, 226, citada, 357
- sonata 237, citada, 211
- sonata 238 (XXVII), 140, 168, 215, 232, 245, 377
- sonata 239 (XXVIII), 140, 216, 218, 219, 222, 225, 232, 234
- sonata 246, 164, 183, citada, 351
- sonata 249, 230
- sonata 253, 223
- sonata 254, 155
- sonata 255, 155
- sonata 256, 224, citada, 354, 358, 364, 368, 374
- sonata 258, 201
- sonata 259 (XXIX), 138, 218, 219, 243



- sonata 260 (XXX), 81, 138, 139, 209, 228,  
229, 230, 240, 242, 264
- sonata 261, 138, 210, citada, 351
- sonata 262, 138
- sonata 263 (XXXI), 138, 219, 225, 233,  
234, 243, 249, 252
- sonata 264 (XXXII), 168, 210, 216, 221,  
228, 229, 243
- sonata 265, 141, 167, 226
- sonata 268, 211
- sonata 269, 226
- sonata 273, 226
- sonata 274, 121
- sonata 275, 121
- sonata 276, 121, 227
- sonata 277, 227
- sonata 282, 226
- sonata 284, 141, 226
- sonata 287, 121, 155, 226, 233, 237, 239
- sonata 288, 121, 155, 226, 237, 239
- sonata 296, 141
- sonata 298, 227, citada, 171
- sonata 299, 160, citada, 160
- sonata 308 (XXXIII), 141, 165, 183, 222,  
223, 243
- sonata 309 (XXXIV), 141, 222, 223, 232
- sonata 315, 247
- sonata 318, 204
- sonata 319, 204
- sonata 321, 193, citada, 194
- sonata 328, 155, 237, 239
- sonata 337, 141
- sonata 343, 141
- sonata 347, 121
- sonata 348, 121
- sonata 350, 144
- sonata 351, 141, 226
- sonata 355, citada, 355
- sonata 356, 159, 166
- sonata 357, 157, 166, citada, 159, 352, 359
- sonata 358, citada, 168
- sonata 359, citada, 195
- sonata 360, citada, 355
- sonata 366 (XXXV), 143, 158, 228, 232
- sonata 367 (XXXVI), 143, 158, 232
- sonata 368, citada, 356
- sonata 373, 233, 244
- sonata 379, citada, 157
- sonata 380, 143, 245
- sonata 381, 143
- sonata 382, citada, 366
- sonata 384, 143
- sonata 385, 143
- sonata 386, 143
- sonata 387, 143, 153, 166
- sonata 392, citada, 350, 360, 362, 374
- sonata 394 (XXXVII), 143, 204, 225, 226,  
233, 234, citada, 191, 375
- sonata 395 (XXXVIII), 143, 216, 217, 218,  
222, 232
- sonata 398, 143
- sonata 402 (XXXIX), 143, 144, 228, 230,  
323
- sonata 403 (XL), 143, 221, 222, 233
- sonata 406, 143, 169, citada, 170
- sonata 407, 143, citada, 17
- sonata 409, 223, citada, 182
- sonata 412, citada, 361
- sonata 415, 143
- sonata 416, 143
- sonata 417, 130, 226
- sonata 419, 247
- sonata 420 (XLI), 209, 221, 225, 232, 241,  
citada, 185
- sonata 421 (XLII), 158, 170, 216, 217, 218,  
221, 222, 232, 252
- sonata 422, 144, citada, 209
- sonata 423, 144
- sonata 426 (XLIII), 165, 253, citada, 353
- sonata 427 (XLIV), 165, 217, 223, 232, 243
- sonata 428, 144
- sonata 429, 144
- sonata 431, 144, 228
- sonata 434, 121
- sonata 435, 121, 171, citada, 171
- sonata 436, 121, citada, 172
- sonata 437, citada, 170
- sonata 443, 144
- sonata 444, 144
- sonata 445, 120
- sonata 446, 245
- sonata 455, 158
- sonata 456, 187
- sonata 458, 142, citada, 366
- sonata 460 (XLV), 210, 232, 233, citada,  
356
- sonata 461 (XLVI), 167, 223, 225, 234
- sonata 463, citada, 374
- sonata 464, 192, citada, 192
- sonata 466, 198, 378
- sonata 470 (XLVII), 122, 143, 158, citada,  
346
- sonata 471 (XLVIII), 122, 253
- sonata 474, citada, 355

sonata 477, 168  
 sonata 478, 144  
 sonata 479, 144, citada, 351  
 sonata 481, 224, citada, 356  
 sonata 482, 142  
 sonata 484, citada, 161  
 sonata 485, 121  
 sonata 486, 121  
 sonata 487, 121, 160, 205, citada, 166  
 sonata 488, citada, 168  
 sonata 489, citada, 368  
 sonata 490 (XLIX), 121, 168, 223, 228, 242, 245, citada, 187, 198, 373  
 sonata 491 (L), 121, 167, 168, 228, 246  
 sonata 492 (LI), 121  
 sonata 493 (LII), 233  
 sonata 494 (LIII), 168, 210, citada, 210  
 sonata 498, citada, 352  
 sonata 501, citada, 360  
 sonata 502, 377  
 sonata 508, 144, 378, citada, 203  
 sonata 513 (LIV), 111, 165, 170, 226  
 sonata 514, 160  
 sonata 516 (LV), 121, 178, 233, 240  
 sonata 517 (LVI), 121, 167, 219, 241, 243, 246, citada, 184  
 sonata 518 (LVII), 121, 209, 210, 211, 222, 225, 230, 231, 241, 242  
 sonata 519 (LVIII), 121, 168, 179, 230, 231  
 sonata 520, citada, 183, 377  
 sonata 521, citada, 247  
 sonata 524, 144, 166, citada, 161, 360  
 sonata 525, 144, 166, 169, citada, 169, 369  
 sonata 526, 264, citada, 265  
 sonata 527, 121, citada, 366  
 sonata 528, 121, 142  
 sonata 529, 142  
 sonata 531, citada, 351  
 sonata 532, citada, 247  
 sonata 533, 143, 167  
 sonata 535, 152  
 sonata 537, 247, citada, 248  
 sonata 540, citada, 364  
 sonata 541, citada, 159, 352  
 sonata 542, citada, 168  
 sonata 543, citada, 369  
 sonata 544 (LIX), 122, 218, 232, 242, 243, 363, 378  
 sonata 545 (LX), 120, 122, 221, 230, 233, 242, 243  
 sonata 547, 120  
 sonata 548, 144, citada, 350

sonata 551, 223, citada, 209  
 sonata 552, 179  
 sonata 554, 152, citada, 152  
 sonatas, origen, 100-102, 177  
 fuentes manuscritas, 100. 117-120  
 uso de la palabra sonata y otros calificativos, 120  
 disposición en parejas, 120-122  
 trípticos, 121-122  
 cronología, 122-125, 131, 142-144  
 tratamiento instrumental, 147-173  
 clavicémbalos usados, 147-151  
 ámbito sonoro del teclado, 122, 142-143, 150  
 uso de dos manuales, 151-152, 155  
 pianoforte, 149-150, 154-155  
 sonatas para órgano, 155-156  
 registros del órgano, 155, 238  
 sonatas con bajo figurado, 152  
 técnica, 157-162  
 digitación, 157-159  
*glissando*, 159, 208  
 cruzado de manos, 136, 140, 141-142, 152, 161  
 matices del sonido del clavicémbalo, 165-166  
 efectos orquestales, 165, 166-167  
 imitaciones de otros instrumentos, 166-172, 243-244  
 sonatas, armonía, 132, 133-134, 175-211  
 solidez, 175-176, 201-204  
 materiales, 176-186  
 cadenciales *vs* diatónicos, 187-188  
 intensidades, 188-189  
 peculiaridades, 190-201  
 superposiciones, 194-197  
 contracciones y extensiones, 197-201  
 tonalidades usadas, 204  
 temperamento igual, 204-205  
 modulación, 206-211  
 sonatas, forma, 213-214  
 variedad, 213-214  
 definición de la sonata scarlattiana, 214  
 secciones componentes, 214-224  
 comparación con la sonata clásica, 214-216, 217, 218, 220-222, 224  
 clases principales de la forma, 224-228  
 formas excepcionales, 224-228  
 fugas, 129-130  
 estructura tonal, 228-232  
 tratamiento del material temático, 214-228, 232-234

- sonatas, interpretación, 235-263
- modos, 235-236
  - ideales, 236
  - texto de DS, 237
  - dinámicas y registro, 237-244
  - indicaciones de tempo de DS, 244-246
  - elección del tempo por parte del intérprete, 246
  - pulsación, 245-249
  - efectividad del calderón, 249
  - relación de pulsación y ritmo, 249-250
  - libertad de la barra de compás, 249-250
  - problemas de la interpretación rítmica, 249-253
  - percepción rítmica y precisión matemática, 250-251
  - divisiones de la pulsación rítmica, 250-252
  - polifonía rítmica, 246, 248, 244, 251-253
  - tratamiento de las síncopas, 252-253
  - actividad y pasividad rítmicas, 255-256
  - unidades de impulso rítmico, 256-257
  - interpretación de los retardos y del *rubato*, 263-264
- sonatas, interpretación (fraseo): 253
- indicaciones de ligado y *staccato*
  - definición de fraseo, 254
  - metodos para indicar el fraseo, 254
  - uso del *legato* y el *staccato*, 254-255, 256, 264-266
  - imbricación y sostenimiento de armonías quebradas, 264-266
  - inflexión vocal de las líneas melódicas, 254-255
  - valores rítmicos y agrupación de líneas melódicas, 256-258
  - fraseo basado en la respiración vocal y en los gestos de baile, 255, 258-259
  - inflexión armónica, 259-262
  - base física de la sensibilidad armónica, 260-261
  - uso de la tensión y el alivio por parte del intérprete de teclado, 260-261
  - inflexión tonal, 261-262
  - inflexión de tonos fugaces disonantes, 262-264
  - relación del fraseo con el tempo y el ritmo, 256-259, 263-264
  - ornamentación de las sonatas, 343-378
- Scarlatti, Domingo (hijo de DS), 102, 111-112
- Scarlatti, Eduardo, 307
- Scarlatti (Camarero), Encarnación (tataratataranieta de DS). Véase Camarero, Encarnación Scarlatti
- Scarlatti, Fernando (hijo de DS), 76, 83, 102, 111, 114
- Scarlatti, Flaminia (hermana de DS), 18, 19, 308
- Scarlatti, Francesco (tío de DS), 17, 18, 62, 307-308
- Scarlatti (y Robles), Francisco (nieto de DS), 89, 112, 114, 116
- Scarlatti, Giulio Alessandro (canon), 45
- Scarlatti, Giuseppe (sin identificar), 25, 62
- Scarlatti, Giuseppe ('parentesco dudoso, sobrino de DS), 111, 307, 309
- Scarlatti, Juan Antonio (hijo de DS), 77, 83, 103, 110, 111
- Scarlatti (y Guillén), Julio (tataratataratataranieta de DS), 115
- Scarlatti, Julito (tataratataratataratataranieta de DS), 116
- Scarlatti, María (hija de DS), 83, 111, 112
- Scarlatti, María Bárbara (hija de DS), 102, 103, 112
- Scarlatti, María Catalina Gentile, 70, 77, 83, 92, 102, 110
- retrato, 70, 115-116
- Scarlatti, Mariana (hija de DS), 83, 111
- Scarlatti, Melchiorra (tía de DS), 17, 19, 307-308
- Scarlatti, Nicolo (hermano de DS), 308
- Scarlatti, Orencio (tataratataranieta de DS), 116
- Scarlatti, Pietro (hermano de DS), 18, 27, 47, 307, 308, 309
- Scarlatti, Pietro (abuelo de DS), 17, 116, 307
- Scarlatti, Raimondo (hermano de DS), 61, 102, 308
- Scarlatti, Rosa (hija de DS), 102, 111
- Scarlatti, Tommaso (tío de DS), 17, 18, 25, 26, 307, 308
- Scarlatti, familia, 16-19, 26, 40, 45, 70-71, 89-90, 102, 111-112, 114-116, 307-310
- Scarlatti, documentos de la familia, 115-116, 147
- Schubert, Franz, 91, 145
- Schola, Adamo, 89
- Scotti, Annibale, marqués, 87, 97
- Segovia, Andrés, 164
- Seixas, Carlos, 67-68, 126
- y DS, 67-68
- Serenata* (del 27 de diciembre de 1722), 65
- Sevilla, Alcázar de, 76, 80



- Shakespeare, William, *Hamlet*, 59  
 Sidney, Sir Philip, 45  
*La Silvia*, 50  
 Sobieski, Alessandro, 50, 51, 52, 55  
 Sobieski, Clementina, 55  
 Sobieski, Jan (rey de Polonia), 46, 47, 52  
 Sobieski, María Casimira (reina de Polonia).  
     Véase María Casimira  
 Soler, Antonio, 107, 119, 150, 155, 176, 179,  
     180, 190, 206-208, 213, 377  
     citado al hablar de las obras para clavicé-  
     mbalo de DS, 119  
     al hablar de sus anotaciones a las obras de  
     DS, 119  
     al hablara de la escritura para partes, 190  
     al hablar de ornamentos, 372  
     ejemplos musicales citados, 180, 207, 208  
     y DS, 107, 119  
 Solimena, Francesco, 18-19  
 Sonata, palabra aplicada por DS, 120  
 Sonatas, de DS. Véase DS sonatas  
*Stabat Mater*, 57  
 Stafford, Lord, 56  
 Steele, Richard, citado al hablar de Nicolo Gri-  
     maldi, 34  
 Stravinsky, Igor, 194  
  
 Tartini, Giuseppe, 343  
 Tasso, Torcuato, 31  
 Tausig, Karl, 108  
 Taxis, conde de, 148  
*Te Deum*, 65  
*Te Gloriosus*, 64  
 Teatro Capranica (Roma), 59, 61  
 Teatro de los Caños del Peral (Madrid)  
 Teatro, Madrid, 87  
     Ottoboni, 42, 49-50  
     Reina María Casimira, 48-53  
     Roma, 40-41, 42-44  
     Venecia, 34-35  
 Teatro San Bartolomeo (Nápoles), 307  
 Teatro San Carlo (Nápoles), 87, 113, 310  
 Teatro de Tor di Nona, 40  
 Telemann, Georg Philipp, 129  
 Temperamento igualado, 162, 204-206  
 Tempesti, Domenico, 60  
 Tencin, cardenal, 56  
*Tetide in Sciro*, 50, 52  
 Tiepolo, Giovanni, Battista, 75, 84, 104, 224  
 Ticiano, 147, 148  
 Toccata, según lo aplicaba DS, 120  
  
 Toledo, Hernando de (hijo del tercer duque  
     de Alba), 105  
*Tolomeo*, 50-51, 52, ilustración, 22  
 Torres, Cristóbal, Romero de, 102, 111  
 Torres, José, 106  
 Tosi, Pier Francesco, 343, 344  
 Trevisoni, Francesco, 41  
 Tschudi (clavicémbalos), 24  
  
 Ursinos, Mme. des, 78  
 Uttini, Isabella, 99  
  
 Vauréal (embajador francés), citado al hablar  
     de DS y Farinelli, 97  
 Velázquez, 83  
 Veneziano, Gaetano, 27  
 Venecia, carácter, 30-32  
     conservatorios, 32  
     ópera y teatro, 30, 34-35  
 Venier, G. B., 108  
 Verdi, Guiseppe, 91, 189  
 Vico, Giambattista, 21, 45  
 Victoria, Tomás Luis de, 106  
 Vignola, Giuseppe, 309  
 Villars, C. L. H., duque de, citado al hablar de  
     la reina María Casimira, 53  
 Vinci, Leonardo da, 20, 309  
 Vitali, Francesco, 60  
 Vittori, Lorenzo, 44  
 Vittorio Amedeo II (rey de Saboya), 84  
 Vivaldi, Antonio, 32, 127, 167, retrato, ilustra-  
     ción, 5  
  
 Wagner, Richard, 235  
 Walther, Johann Gotfried, 108  
 Wesley, Charles, 108  
 Winckelmann, Johann Joachiu, 48  
 Witvogel, G. F., 108  
 Worgan, John, 106, 107, 108  
  
 Ximenes, Anastasia (segunda esposa de DS).  
     Véase, Anastasia Maxarti Ximenes  
  
 Zappi, Giambattista, 46  
 Zarlino, Gioseffo, 206  
 Zeno, Apostolo, 32, 45, 59  
 Zipoli, Domenico, 126  
 Zuccari, Federigo, 48  
 Zuccari, Giacomo, 53  
 Zuccari, Palacio (Roma), 48